Bezonken avonturen

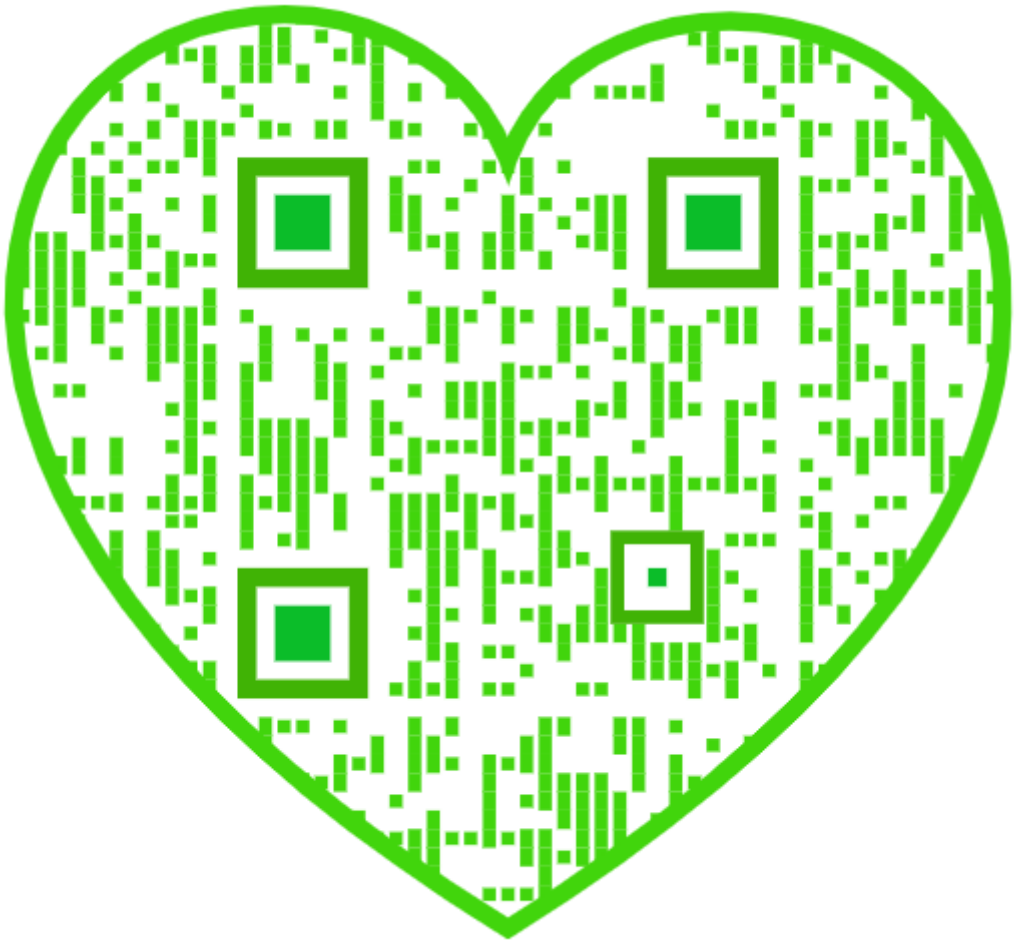
S. Dresden

bron
S. Dresden, *Bezonken avonturen*. J.M. Meulenhoff, Amsterdam 1949

Zie voor verantwoording: https://www.dbnl.org/tekst/dres001bezo01_01/colofon.php

Let op: boeken en tijdschriftjaargangen die korter dan 140 jaar geleden verschenen zijn, kunnen auteursrechtelijk beschermd zijn. Welke vormen van gebruik zijn toegestaan voor dit werk of delen ervan, lees je in de gebruiksvoorwaarden.

dbnl digitale bibliotheek voor de Nederlandse letteren



PARENTUM PIAE MEMORIAE

Ce que je tiens aujourd'huy et ce que je croy, je le tiens et le croy de toute ma croyance; tous mes utils et tous mes ressorts empoignent cette opinion et m'en respondent sur tout ce qu'ils peuvent. Je ne sçaurais ambrasser aucune verité ny conserver avec plus de force que je fay cette cy. J'y suis tout entier, j'y suis voyrement; mais ne m'est il pas advenu, non une fois, mais cent, mais mille, et tous les jours, d'avoir ambrassé quelqu'autre chose à tout ces mesmes instrumens, en cette mesme condition, que depuis j'aye jugée fauce?
(*Montaigne*, Essais, *II*, *ch. XII*)

Woord vooraf

In deze bundel zijn enkele essays verzameld, die in 1945 en 1946 geschreven zijn, en twee voordrachten (I en II), die beide in 1948 werden uitgesproken. Deze verhandelingen houden zich alle bezig met aesthetische vraagstukken, in het bijzonder toegelicht aan de Franse letterkunde. Ik wil hiermede geenszins betogen, dat de literaire problemen zonder enige wijziging op de andere kunsten kunnen worden overgebracht, noch dat de Franse literatuur de meest geschikte zou zijn om deze problemen nader tot een oplossing te brengen. Dat ik mij hier beperk tot de Franse literatuur, vindt zijn oorzaak in de begrensdheid der kennis, die men zich eigen weet te maken.

Deze beperktheid zou nogmaals kunnen blijken uit enkele herhalingen, die men in deze essays zal aantreden. Bepaalde passages van een betoog worden, in ander verband, hervat en op nieuw aan de orde gesteld. Het zou ongetwijfeld mogelijk geweest zijn enkele gelijkluidende zinnen te schrappen, maar ik heb er de voorkeur aan gegeven ook deze te handhaven, omdat op deze wijze wellicht duidelijk wordt welke de opvattingen van de beschouwer zijn.

Het is immers onbetwistbaar, dat de antwoorden, die een kunstwerk geeft in de critische dialoog, in zekere zin afhankelijk zijn van de vragen, welke door de criticus gesteld worden. Het merkwaardige is nu, dat deze antwoorden, ondanks hun afhankelijkheid, toch ook wezenlijk onvoorzienbaar zijn, zoals in een dialoog eveneens het geval is. Daarom dan ook is de critische beschouwing een avontuur. De criticus, die er

naar streeft het kunstwerk te doorlichten, stort zich daartoe, gelijk de avonturier, in het onbekende en misschien zelfs in het onkenbare. Hij is een avonturier van de geest, die het geestelijke moment, zoals zich dat verwerkelijkt (en dus werkzaam wordt) in de materie, tracht te vangen. Wat hem daarbij te wachten zal staan, welke verrassingen, welke teleurstellingen, welke vergezichten, in deze dialogen, zullen verrijzen, is hem onbekend.

Maar de criticus is te gelijker tijd gedwongen zich rekenschap te geven van de afgelegde weg, van het perspectief, dat zich aan hem voordoet. Hij kan niet alleen zijn avontuur beleven, hij moet het ook afbakenen. Hij moet het in zijn structuur verhelderen zonder daarmede de bekoring van het avontuurlijke verloren te doen gaan. Zo is de taak van de criticus paradoxaal te noemen. Hij stort zich in het avontuur, dat de dialoog met het kunstwerk altijd is, en maakt zich tevens bewust welke de vragen en antwoorden zijn, waarom zij zo en niet anders zijn.

De critiek blijkt, in haar zuiverste vorm, een bezonken avontuur, dat in zich zelf geen einde vindt. Moet de criticus zich niet iedere keer als nieuw tegenover hetzelfde kunstwerk stellen? Zijn de antwoorden dan niet steeds weer onvermoed en verrassend? Zo *probeert* de criticus voortdurend het kunstwerk en zich zelf: hij is een essayist. Het behoeft wel geen betoog, dat een dergelijke aesthetische beschouwingswijze zich nooit aan een formule zal binden, die als passe-partout voor iedere critiek dienst kan doen. Daarmede zou zij immers de charme van het critisch avontuur vernietigen. Zij laat zich echter evenmin verleiden volledig in deze bekoring op te gaan. In dat geval toch zou zij zich niet bewust kunnen maken welke de bouw van dit avontuur is, en dus geen echte critische beschouwing zijn. Zij blijft altijd weer in een wankel evenwicht tussen beide polen.

Zij vindt dan ook nooit een definitief einde, want zij is nooit voltooid en wezenlijk onvoltooibaar.

April 1949
DR.

I. De zin der literaire critiek[1]

In kringen, die zich terwille van een zekere ontspanning met kunst bezig houden, heerst in het algemeen een afwijzende mening ten aanzien van de critiek en van de critici. Men gelooft veelal, dat de critiek of wel in het geheel geen zin heeft of, indien zij er al een bezit, dit doel dan toch door een verkeerde methode tracht te bereiken. Het is onjuist, zo redeneert men, om door een bewuste analyse de emotie, die ons door het kunstwerk geschonken wordt, te vervalsen zo niet op te heffen. De tegenstelling tussen kunst ondergaan en kunst bestuderen wordt in dit geval zeer scherp naar voren gebracht, zó scherp, dat men eigenlijk alleen een keuze tussen één van beide kan doen, maar niet de vruchten van beide te gelijker tijd kan plukken. Tot hen, die de kunst of de literatuur - waartoe ik mij nu zal beperken - als 'vak' gekozen hebben, wordt dan ook dikwijls de vraag gericht of het eigenlijk wel mogelijk is de letterkunde tot onderwerp van wetenschappelijke studie te maken en men voelt, reeds door het stellen van de vraag, het ontkennende antwoord, dat de vrager geneigd is te geven. Het antwoord van de literator zou moeten luiden: Inderdaad, wanneer de tegenstelling op deze wijze geformuleerd wordt, is het onmogelijk literatuur te bestuderen zonder aan het kunstgenot afbreuk te doen. Maar, zo moet hij er onmiddellijk aan toevoegen, de tegenstelling zelf is niet juist. In zijn Leidse oratie heeft van Eyck er reeds op gewezen, 'dat de verbeeldingswerking, zodra men het volste verstaan van het kunstwerk nastreeft,... geen lijdelijk ondergane gave, maar een door intense aandacht van al zijn vermogens veroorzaakte

werkzaamheid van de geest is'[2]. Hieruit volgt, dat het niet mogelijk is een dergelijke tegenstelling te formuleren zonder de werkelijkheid geweld aan te doen. Ik zou willen zeggen, dat de zo zeer verbreide lekenopvatting geenszins een oordeel inhoudt, maar een lichtelijk romantisch gekleurd vooroordeel. De literaire werken richten zich tot de volledige mens; zij sluiten dus de bewuste aandacht niet uit. Integendeel, zij eisen deze op en, wanneer de ondergane emotie niet bestand blijkt te zijn tegen het bewuste onderzoek, dan is de emotie zelve niet zuiver geweest. De persoonlijkheid reageert immers in haar volledigheid op het kunstwerk. Ieder critisch onderzoek vindt dus zijn oorsprong in de aanvankelijke ontroering, welke het literaire werk te weeg brengt, en het streeft er naar de structuur van deze ontroering te verhelderen. Deze drang tot verheldering is reeds in het genieten van het kunstwerk mede aanwezig, ook al wordt hij daaruit dikwijls weggewerkt. Geschiedt zulks inderdaad, dan wordt de mogelijkheid van het sentimentele kunstgenot steeds groter. Dan vervalt men in, en geniet men van, vage en vluchtige gevoelstoestanden, die uiteraard zeer persoonlijk zijn, terwijl men minder en minder op het kunstwerk zelf gericht is. In dat geval kan men inderdaad zeggen, dat over smaken niet te twisten valt, waarmede aan iedere critiek weliswaar een einde is gemaakt, maar geen einde dat uit de aard der emotie natuurlijkerwijze voortvloeit. Men is immers wel zeer ver verwijderd van het doel der ware literatuurbeschouwing, die het doorgronden van het werk als zodanig vraagt.

Even onjuist zou het echter zijn een verheldering van het kunstwerk na te streven zonder zich voortdurend bewust te zijn van de gevoelslading, die het bevat en wenst over te brengen. In deze geladenheid vindt het bewuste onderzoek eerst zijn uitgangspunt en rechtvaardiging. Geeft men zich hiervan geen rekenschap, dan treedt wederom een gevaarlijke eenzijdigheid op, waaraan zich in het bijzonder vele literaire studies, een halve eeuw geleden, hebben schuldig gemaakt. Gedreven door een aan de natuurwetenschappen ontleend ideaal van objectiviteit en algemeengeldigheid moest een

dergelijk onderzoek er wel toe overgaan van ieder persoonlijk gevoelsmoment zo veel mogelijk af te zien om, zo doende, tot wetenschappelijk vastgestelde en controleerbare resultaten te komen. In het algemeen was dit streven naar absolute objectiviteit, gelijk Pos[3] zegt, een 'onmogelijk streven, waarbij de geest zich zelf prijs gaf en verminkte.' Hoe zeer dit het geval was, blijkt wel uit de hier geschetste ontwikkeling. Tegenover de rationalistische eenzijdigheid der oudere literatuurgeschiedenis staat het zeker niet minder verderfelijke kunstgenot van onbewuste, sentimentele aard. In een werkelijk zuivere critische houding dienen beide uitersten vermeden te worden en naar deze houding dient iedere lezer te streven. In dit geval is iedere lezer eveneens criticus, waarmede ik dus enigszins afwijk van het normale spraakgebruik. De critische lezer dan zal, hoe paradoxaal het ook moge klinken, tegelijker tijd op zijn genieten en op de verheldering daarvan gericht zijn. Deze ontroering is daarbij echter geenszins een genieten van de in hem opgewekte gevoelens (hetgeen Geiger 'Innenkonzentration'[4] noemt), maar van de oorzaak dezer gevoelens, d.w.z. van het kunstwerk zelf. De criticus richt zich, als van zelf, op het kunstwerk en tracht dit te doorlichten.

De vraag, die ik nu in het bijzonder zou willen beantwoorden, is de volgende: Wat is de zin van deze gerichtheid en hoe moet zij zich voltrekken om het gestelde doel te bereiken? Want ik moge dan al gezegd hebben, dat deze gerichtheid als van zelf plaats vindt, dit ontslaat hem, die zich wenst te bezinnen op zijn werkwijze, niet van de taak zich rekenschap te geven van wat hij doet. Laat ik dan beginnen met u te zeggen wat de critiek - binnen het kader der hier gevolgde gedachtengang - nooit of te nimmer kan bedoelen te zijn. Het doel, dat de criticus zich stelt, kan nooit dat der objectiviteit zijn. De oorzaak hiervan is niet alleen te zoeken in het reeds eerder besproken feit, dat de emotie een noodzakelijke rol speelt en de criticus dus 'subjectief' is, zoals men gewoonlijk zegt. Zelfs wanneer de emotie geen rol zou spelen, zou absolute objectiviteit een onbereikbaar ideaal zijn. Er moet dus een fundamenteler oorzaak bestaan. Gelijk ieder van ons

is ook de criticus aan zich zelf gebonden; hij kan zich nooit aan zichzelf onttrekken en hij is dus wel genoodzaakt niet alleen zijn emotie, maar zijn gehele persoonlijkheid mede in zijn critiek te betrekken. Volstrekte objectiviteit is daarmede uitgesloten. Het doet dan ook vreemd aan, wanneer de beroemde Franse wijsgeer en auteur Julien Benda zich, in de voorrede van één zijner werken[5], voorneemt de moderne literatuur te beschouwen zoals men deze in de XXXste eeuw zal zien en uit de studie zelf blijkt hoe zeer Benda persoonlijk gebonden is aan, en zelfs deel uitmaakt van, de situatie, die hij zo gaarne *sub specie aeternitatis* zou willen beschrijven. Ook al is een dergelijke poging tot strikte objectiviteit altijd tot mislukking gedoemd, dan is daarmede nog in het geheel niet beweerd, dat nu ieder willekeurig subjectivisme geoorloofd zou zijn. Sinds Baudelaire verklaarde: 'La critique doit être partiale, passionnée, politique...'[6], is deze eis in alle toonaarden herhaald. De partijdigheid wordt dan als een grote bekoring van de critiek geprezen. Het is onnodig te zeggen, dat dien ten gevolge een subjectivisme zou ontstaan, waaraan iedere begrenzing ontbreekt. Het is dan ook noodzakelijker op deze term 'partijdigheid' iets nader in te gaan en zich af te vragen wat Baudelaire zelf hieronder verstaan heeft. Inderdaad, de criticus moet partijdig zijn, of, om het minder positief te zeggen, hij kan het niet niet zijn. Mocht er echter niets meer te zeggen zijn, dan worden alle critici en alle critieken evenveel waard en is het onmogelijk een hiërarchie aan te brengen. Men zou dan niet in een sentimentalisme vervallen, maar in een even heilloos, zij het ook fundamenteler, subjectivisme. Het komt mij evenwel voor, dat er, ondanks alle partijdigheid, toch iets te zeggen valt van de structuur, waaraan iedere critiek moet voldoen. De criticus is partijdig, omdat hij zich niet van zijn persoon kan losrukken, maar hij streeft toch naar dit doel. De situatie van ieder individu is in wezen, dat hij zich nooit van 'boven af' kan beschouwen en zich nooit als voltooid kan zien, terwijl hij anderzijds zonder oponthoud naar een voltooiing streeft. Evenmin als iemand van ons, is de criticus vol-

tooid of uit zich zelf voltooibaar, maar dit feit verhindert geenszins zijn streven naar een objectief voltooid zijn. Integendeel, het maakt dit streven eerst mogelijk. Er bestaat dus binnen de criticus en dien ten gevolge binnen iedere echte critiek een spanning, die volstrekte objectiviteit niet mogelijk maakt en subjectivisme niet toelaat. Wanneer Baudelaire over partijdigheid spreekt, bedoelt hij deze spanning, welke voor hem de wezenlijke zin vormt van iedere critiek. De critische methode van Benda is dus foutief, niet omdat zij objectief wil zijn, maar omdat zij uitsluitend objectief wenst te zijn en bij gevolg de spanning der echte critiek opheft. Evenzo is de werkwijze van Anatole France - om mij tot Franse critici te bepalen - in principe onjuist, omdat zij deze spanning ten gunste van een subjectief impressionisme verbreekt. Zuivere critiek, die van Sainte-Beuve of van Baudelaire zelf, wordt juist mogelijk door de spanning van het subject, dat noodzakelijk uitgangspunt is, maar te gelijker tijd, in zich zelf reeds, het streven naar bewuste en objectieve doorlichting bevat. Het heeft dus geen betekenis, aan de criticus de onmogelijke eis der objectiviteit te stellen en in deze zin is de criticus inderdaad altijd partijdig. Maar wat men van hem verlangen en verwachten moet is bovendien *echtheid*, gelijk ik het zou willen noemen. Dit betekent, dat de zin der critiek niet ligt in de subjectiviteit van de criticus, maar in diens zuiverheid, dat wil zeggen: in zijn eerlijk streven naar objectieve verheldering van het subject, dat in een zekere verhouding staat tot het kunstwerk. Eigenlijk doet de criticus hiermede niets anders dan de kunstenaar zelf. Deze bevindt zich eveneens in een onvoltooibare situatie en desondanks streeft hij er naar deze in een objectief werkstuk te voltooien. Definitief slaagt hij hierin zelden of nooit en, gelijk Bergson van de wijsgeer heeft gezegd, ‘c'est pourquoi il a parlé toute sa vie’[7]. De scheppende kunstenaar verlangt een onbereikbare, definitieve voltooiing van zijn persoonlijkheid in het kunstwerk. Dat dit streven, in de kunstenaar, onuitputtelijk blijkt en altijd weer op nieuw begint, duidt misschien reeds aan in welke mate de objectieve voltooiing onmogelijk

is. De criticus moet zich hiervan bewust zijn; hij dient er zich rekenschap van te geven, dat hij, zelf naar een onmogelijke definitieve doorlichting strevend, op een kunstwerk gericht is, dat evenmin definitief genoemd mag worden.

Is er nu een weg aan te geven voor de criticus, waarlangs althans naar deze volledige verheldering gestreefd kan worden? De criticus, die zich onophoudelijk binnen een tegenstrijdigheid beweegt, bevindt zich uiteraard in een voortdurende staat van bewegelijkheid. Een toestand, die ik bij voorkeur 'dialogisch' zou willen noemen. De criticus ondervraagt het kunstwerk en ontvangt antwoord. Op zijn beurt wordt hij ondervraagd en moet antwoorden. De gerichtheid van de criticus doet denken aan een gesprek. Daarom ook kies ik deze uitdrukking, maar er is bovendien nog een andere reden. In een goede dialoog is het onmogelijk de meningen abstract en objectief uit te drukken. Zij liggen natuurlijkerwijze in het wezen van de sprekers, die ze verkondigen, meer nog: zij zijn dit wezen zelf. De dialoog maakt de denkbeelden (hoe objectief en definitief zij ook mogen schijnen) tot levende wezens, dat wil zeggen: tot veranderlijke, onvoltooide grootheden. Ik denk hierbij allereerst aan Plato. Deze wijsgeer heeft immers ten nauwste dialoog en dialectiek (welke voor hem een stijging naar de wereld der altijd zijnde, objectieve Ideeën betekent) met elkaar verbonden. Maar hij heeft daarmede meer gedaan dan men op het eerste gezicht zou vermoeden. Hij heeft, zo doende, aangetoond, dat de dialectiek nooit een rechtlijnige voortgang kan bezitten, maar omwegen en dikwijls een rondgang maakt zonder tot een definitief resultaat te geraken, dat men systematisch bij andere kan inlijven[8]. Zo dient ook de criticus zich te richten op het kunstwerk. Zoekend en tastend, zonder te weten wat het resultaat zal zijn, òf er zelfs wel een resultaat zal zijn, gaat hij verder op de weg der doorlichting. Daarbij zal het gesprek als zodanig hem behoeden voor enigerlei verstarring of voltooiing. Plato gaat in dit opzicht zeer ver. In zijn VIIde brief (344 B) zegt hij, dat het licht der wijsheid pas schijnt, nadat men moeizaam alle namen, alle definities en alle zintuigelijke in-

drukken tegen elkaar gewreven heeft. Daarom zal ieder ernstig man zich er ook wel voor hoeden ernstige zaken op schrift te stellen en daarmede aan het wanbegrip der menigte uit te leveren. Wanneer iemand dus iets op schrift stelt - Plato is nog aan het woord - mogen wij aannemen, dat hij het niet ernstig meent, wanneer hij ten minste zelf ernstig is, en dat zijn gedachte besloten blijft in het kostbare gedeelte van hem zelf. Voor de criticus is deze passage zeer belangrijk. Hij kan er allereerst uit leren - wat trouwens niet onbekend genoemd mag worden - dat zijn geschriften, welke de uitdrukking zijn van lange en moeizame processen, bloot gesteld zijn aan het wanbegrip der menigte. Maar wanneer hij iets verder gaat (en de tekst geeft daar aanleiding toe), zou het duidelijk worden, dat hij in het geheel niet schrijven moest. Immers, het dialectische proces, evenals het critische, vindt in zich zelf geen einde of wel een einde dat men niet ernstig kan opvatten.

Het critische onderzoek is dus in een ononderbroken beweging. De weg van de criticus is dan ook niet van te voren af te bakenen. Juist de bewegelijkheid, waar van uitgegaan werd, belemmert ons op deze weg vaste bepalingen aan te brengen. Desondanks zou men enige aanduidingen kunnen geven, enkele mogelijke richtingen aan deze speurtochten kunnen wijzen, opdat de definitieve doorlichting althans zo dicht mogelijk benaderd wordt. Allereerst zou dan gewezen kunnen worden op het *spel*, dat de criticus bedrijft ten aanzien van het kunstwerk. Ik bedoel hiermede, dat de criticus zich niet met één standpunt tevreden moet stellen, maar, in de benadering van het kunstwerk, zeer dikwijls van standpunt moet wisselen. Hij moet zoveel mogelijk standpunten ‘proberen’ en geen enkele van de daaruit voortvloeiende zienswijzen als definitief beschouwen. Integendeel, zij zijn alle voorlopig en bezitten slechts voorlopige waarde. Zij verdringen elkaar en de criticus heeft allereerst de taak zich van dit verglijden der standpunten rekenschap te geven; vervolgens kan hij nagaan welke zienswijze zich langer handhaaft dan andere, waarom dit geschiedt en op welke wijze het plaats vindt. Het spel vraagt dus van de criticus een grote elasticiteit, maar daar-

door alleen blijft hij bewegelijk en kan hij trachten door een steeds wisselende kijk de verheldering te vergroten. In zijn werk *Criticism in the making* heeft Cazamian reeds gezegd: 'The critic should be the myriad-minded man'[9]. In dit verband is het misschien belangwekkend te wijzen op een merkwaardige trek in de critieken van Sainte-Beuve. Deze uiterst bewegelijke criticus gebruikt dikwijls zinswendingen als 'Een oude vriend van mij zei eens...' of 'Iemand, die ik goed gekend heb, placht te beweren...' e.d. Het is duidelijk, dat Sainte-Beuve zich hier verschuilt achter anonieme figuren, maar het is niet minder duidelijk, dat deze 'oude vriend' niemand anders is dan hij zelf. Wanneer men nu zegt, dat hier een eenvoudige stijlfiguur optreedt, die dient ter verlevendiging van de uiteenzetting, dan moet men zich toch afvragen, waarom juist dit procédé gekozen werd en geen ander. Men heeft er dan ook wel een zekere oneerlijkheid en onechtheid in willen zien[10], welke men de criticus kwalijk zou mogen nemen. Na de voorafgaande opvattingen behoef ik er wel niet meer op te wijzen, dat ik in een dergelijk spel juist de uitdrukking zie van een grote bewegelijkheid die noodzakelijk is, wanneer men alle standpunten wenst in te nemen. Deze zinswendingen geven aan hoe zeer Sainte-Beuve met het kunstwerk gespeeld heeft.

Het zou overigens onjuist zijn te menen, dat door de uitdrukking 'spel' te kort wordt gedaan aan de ernst van het critische onderzoek. Wanneer het geoorloofd is, zou ik mij nogmaals - en niet eens voor de laatste keer - op Plato willen beroepen. In zijn dialoog *Parmenides* (137 B) karakteriseert hij de dialectiek, deze hoogste wetenschap, als een 'moeizaam spel' en elders als een 'ernstig spel'. Hiermede wordt wel zeer duidelijk aangetoond, dat Plato geen tegenstelling zag tussen spel en ernst. Er bestaat een ernstig spelen en juist dít spelen wordt bedoeld, wanneer hier van het spel der critiek gesproken wordt.

Een van de belangrijkste instrumenten, welke de spelende criticus hanteren kan, is wel de ironie. Deze immers biedt de mogelijkheid tot verglijding, tot wisseling van standpunten

of tot een ongebruikelijke kijk op het kunstwerk. Zij maakt het mogelijk, gelijk Vestdijk eens gedaan heeft, een dichter 'van onderen' te zien[11]. Allereerst moet de criticus de ongebruikelijke blik, welke de kunstenaar op de werkelijkheid geworpen heeft, adaequaat opvangen, maar bovendien moet hij deze blik door zijn eigen ironisch-speelse houding trachten te rechtvaardigen. Baudelaire zei reeds[12], dat er twee fundamentele literaire kwaliteiten bestaan, namelijk surnaturalisme en ironie. Het is in dit verband overbodig na te gaan wat hij onder surnaturalisme verstond, maar het kan zeer verhelderend zijn de opvatting over ironie nader te beschouwen. Baudelaire is te allen tijde zeer gevoelig geweest voor het bizarre element, dat in alles wat schoon heet, aanwezig zal zijn. 'Le beau est toujours bizarre', zegt hij[13] en hij bewijst deze stelling door aan te voeren, dat het tegenovergestelde, 'un beau banal', ondenkbaar is. Naast of in het eeuwige, onvergankelijke element der schoonheid bestaat er ook een modern element. Het kunstwerk verenigt altijd deze beide elementen in zich en het is dus de taak van de criticus, zo kunnen wij zeggen, om beide elementen tot hun recht te laten komen. De ironie is daartoe in hoge mate geschikt. Zij is een bijzondere vorm van aandacht, zij glijdt licht over het werkstuk, zij beroert het zonder te beklijven, zij bewaart altijd die afstand welke voor de criticus noodzakelijk is. De ironische uitdrukkingswijze is bovendien nooit definitief; zij behoudt altijd een zekere speelruimte (u ziet hoe dezelfde woorden terugkeren). Dergelijke uitdrukkingen leggen niet vast of zij leggen uitsluitend vast om onmiddellijk weer los te laten. De ironie maakt, dat de criticus slechts schijnbaar tot een voltooiing komt, en dit moet ook schijn blijven, want een definitieve voltooiing is de criticus niet gegeven. Er blijven dank zij een ironische, en dus voorlopige, uitdrukking nog vele mogelijkheden open. Sterker nog: de ironie sluit deze mogelijkheden in zich, zij duidt ze aan en suggereert hun bestaan. Op deze wijze behoudt de ironische uitdrukking alle mogelijkheden in zich zelf; zij blijft zwevend en mijdt iedere definitieve bepaling. Zij lijkt daardoor scherts, maar

is ernst. Wederom blijkt hier een tegenstelling op te treden, maar het zou niet moeilijk vallen mij op de socratische ironie van Plato's dialogen te beroepen. Het zou zelfs zo gemakkelijk zijn, dat ik mij er van ontheven mag achten hierop nader in te gaan.

Na dit alles zou men kunnen zeggen, dat de critische beschouwing in wezen een avontuur is. Evenals de avonturier, wordt de criticus voortdurend verder gedreven zonder nauwkeurig te weten wat het doel en òf er een doel is, zonder bij gevolg ooit een voltooiing te bereiken. Maar anderzijds is de criticus een zeer merkwaardig soort van avonturier, omdat hij, op min of meer paradoxale wijze, er toch ook weer naar streeft zijn avontuur niet alleen te beleven, maar ook te doorgronden. Hij vraagt naar de zin van een ondoorgrondelijk avontuur en daardoor beleeft hij dit avontuur, terwijl hij het te gelijker tijd in zich laat bezinken. Zo wordt iedere werkelijk critische beschouwing een bezonken avontuur, zonder dat het avontuur verzinkt (en dus verdwijnt) in de doorgronding. Juist dit wankele, paradoxale evenwicht maakt het wezen uit van de critiek.

Wat is dan het resultaat, waartoe wij nu gekomen zijn? Wij zagen, dat de zin der critiek ligt in haar echtheid, d.w.z. in haar streven naar objectieve en definitieve doorlichting van de criticus in zijn verhouding tot het kunstwerk. Deze eis kan men met recht paradoxaal noemen; men verlangt het opnemen van een onherleidbaar individu in een objectiviteit. Maar de criticus doet daarmede niets anders dan de kunstenaar. Evenals deze er naar streeft een paradox te verwezenlijken[14], kan ook de criticus trachten zijn doel te bereiken. Door spel en ironie slaagt hij er in een voltooiing te bewerkstelligen, die te gelijker tijd zich zelf opheft. Het resultaat van deze onderzoekingen is bij gevolg, dat er geen resultaat is en ook niet kan zijn. De critiek blijft een onophoudelijk proberen, een zoeken, dat niet vindt zonder zich bewust te zijn van het voorlopig karakter, dat het gevondene bezit. De critiek vindt dan ook geen einde in zich zelf; de criticus kan onbepaald voortgaan met zijn onderzoek. Hierin gelijkt de criticus, zoals wij zagen,

wederom op de scheppende kunstenaar. Geen schepping blijkt voor hem de definitieve voltooiing geweest te zijn. Niemand heeft sterker dan Paul Valéry de nadruk op deze onvoltooibaarheid gelegd. Hij heeft altijd gewezen op het niet voltooid zijn van zijn eigen werken in de eerste plaats en vervolgens van menige andere literaire schepping. Ieder gepubliceerd gedicht, iedere roman is, naar zijn opvatting, slechts een ‘staat’, die dikwijls zeer toevallig tot definitieve versie verheven wordt, maar dit uit zich zelf nooit behoeft te zijn. Zo kon Valéry er ook toe komen verschillende ‘ébauches’ te publiceren of verschillende staten van één gedicht. Deze zijn weliswaar zeer fraaie, maar toch voorlopige verwerkelijkingen van de persoonlijkheid, die uit zich zelf nu eenmaal onvoltooibaar is. De vraag doet zich dan ook voor, waarom de kunstenaar er toe overgaat een bepaalde versie als definitief te beschouwen. Het antwoord van Valéry laat aan duidelijkheid niets te wensen over. Het literaire werk wordt zogenaamd definitief door de onmogelijkheid, waarin de kunstenaar verkeert, om er mee door te gaan. Hij kan gedwongen zijn het werk af te leveren, hij kan het onderwerp moe zijn, hij kan er geen raad meer mee weten enz. Eén ding staat echter vast: uit eigen drang vindt de scheppende werkzaamheid geen einde. Integendeel, zij gaat steeds voort.

Wat de critische werkzaamheden betreft zou men op analoge wijze kunnen redeneren, maar dan rijst een vraag, die menigeen zich reeds gesteld zal hebben. Hoe is in deze onontkoombare spanning een critisch oordeel mogelijk? Een vraag, die des te dwingender is, aangezien van oudsher het oordeel als doel en hoogtepunt van het critisch proces wordt gesteld. Alles, wat ik tot nu toe gezegd heb, leidt naar het antwoord, dat u verwachten zult. Een critisch oordeel is niet mogelijk of, zo u wilt, een critisch oordeel moet zijn eigen veroordeling inhouden. Een definitieve uitspraak, welke dan ook, is in het kader der literaire critiek niet mogelijk, omdat deze een voltooiing zou betekenen. De critiek is dus in wezen ‘essayistisch’, hetgeen hier wil zeggen, gelijk Montaigne het bedoelde, dat de criticus voortdurend bezig is te proberen.

Hij verricht peilingen, waarvan de laatste geenszins de definitieve is. Men kan nog verder gaan en zeggen: er is in het geheel geen laatste peiling, er komt aan dit proberen, aan dit avontuur, geen einde. Desondanks bestaat er een mogelijkheid tot critisch oordeel, en wel deze: het oordeel zou ironisch of speels kunnen blijven; het zou in zijn conclusies open kunnen blijven en plaats bieden aan andere, nieuwe, mogelijkheden, waarvan het bestaan weliswaar nog niet aangetoond is, maar toch aangenomen moet worden.

Het beste bewijs om de onmogelijkheid van een definitief oordeel aan te tonen, is ongetwijfeld de dagelijkse ervaring van ieder, die zich met literatuur bezig houdt. Oordelen, die definitief schenen, blijken - het is ons allen bekend - slechts de schijn der voltooiing te bezitten. In werkelijkheid bestaat er geen critisch oordeel, dat alle andere onmogelijk of zelfs maar overbodig zou maken. De practijk wijst dat herhaaldelijk uit, maar, naar het mij wil voorkomen, zijn niet alle consequenties uit dit verschijnsel getrokken. Men gevoelde het als een grote vernedering, wanneer bleek, dat de critiek niet objectief en voltooid kon zijn. Zeker, men kon dan een subjectivisme verheerlijken, maar daartegen verzette zich de wetenschappelijke instelling van vele critici. En zij verzetten zich terecht, want in de persoonlijkheid, die de emotie ondergaat, is, zoals wij zagen, de drang tot objectieve doorlichting mede aanwezig. Juist deze spanning maakt de zin der critiek uit en naar mate deze spanning zuiverder wordt uitgedrukt, wordt de critiek eerlijker. In deze spanning immers blijft het kunstwerk *actueel*, waarbij deze uitdrukking uiteraard niet in de journalistieke zin gebruikt wordt, maar in de betekenis van werkzaam en aanwezig. In de dialoog, die zich afspeelt tussen criticus en kunstwerk, zijn beide actueel; in het definitieve oordeel zou de actualiteit van beide verdwenen zijn en opgaan in het oordeel zelf. Wanneer de criticus zijn oordeel voltooid waant, betekent dit, dat hij zich kan afwenden van het kunstwerk, dat hij er mee ‘klaar’ is, dat zijn relatie tot dit werk voltooid is en daarmede opgeheven. Maar men is nooit klaar met een kunstwerk en het enig mogelijke

oordeel is dus het ironische, dat het kunstwerk als actualiteit slechts in schijn loslaat, maar het, in werkelijkheid, behoudt.

Het zou kunnen schijnen, alsof een dergelijke critische houding zich theoretisch gemakkelijk laat construeren, maar zich in de practijk nog nooit heeft voorgedaan. Laat ik u dan één voorbeeld geven van de onjuistheid dezer opvatting. Sainte-Beuve heeft, waar het belangrijke auteurs betrof, eigenlijk altijd vermeden het laatste woord te spreken. Hij heeft zich altijd voorbehouden - een typische trek der ironie overigens - om later weer terug te komen op deze schrijvers en ook dan sprak hij zich niet volkomen uit, omdat hij inzag dit niet te kunnen doen. Zeer duidelijk wordt deze houding geïllustreerd door de tegenstelling, die er bestond tussen Sainte-Beuve en Taine. Deze laatste ging dikwijls zo ver te menen, dat kunstwerk en kunstenaar te vangen waren in een vaste formule, waardoor de critiek definitief voltooid werd. Wanneer hij bij voorbeeld Livius eens en voor altijd gedefinieerd meent te hebben in de formule ‘historiën orateur’ geeft hij wel toe, dat ontelbaar vele nuances in één kleur vervloeien, maar dit is alleen onaangenaam, zegt hij[15], voor een criticus als Sainte-Beuve, die wil uitbeelden, niet voor mij, die wil begrijpen. Hier stuit men op het reeds eerder genoemde positivistische ideaal, dat wetenschappelijke zekerheid in de critiek wenste te verkrijgen. Sainte-Beuve toont daarentegen aan hoe voorzichtig men moet zijn met dergelijke algemene formules: ‘Les formules générales n'attestent qu'une vue et un voeu de certains esprits; il est mieux d'en être sobre et de ne les faire intervenir qu'a la dernière extrémité... Pour moi, ce dernier mot d'un esprit,... je le laisserais à deviner plutôt que de me décider a l'écrire; je ne le risquerais qu'a la dernière extrémité.’[16] Uit deze beide passages blijkt duidelijk, hoe Sainte-Beuve slechts in het alleruiterste geval tot een definitieve formulering zou willen overgaan en er de voorkeur aan geeft deze formule te *suggereren.* Met andere woorden: Sainte-Beuve is bij uitstek de criticus der onzekerheid, van de wezenlijke onvoltooidheid. Taine is de criticus der zekerheid en zijn critiek bezit daarvan de bekoring en het fanatisme. Met hem

zou in wezen de critische beschouwing van de auteurs, die hij behandeld heeft, voltooid zijn. In werkelijkheid is dit, gelijk bekend, heel anders gegaan, maar de bedoeling van Taine moet het ongetwijfeld geweest zijn.

Zo komt men tot de merkwaardige conclusie, dat juist de onzekerheid en onvoltooibaarheid der critiek haar voortbestaan mogelijk maken. Hierop zou ik nog de nadruk willen leggen. Men zou namelijk in de ontwikkelde gedachtengang een zeker pessimisme kunnen vinden, dat misschien zelfs tot een volledige ontkenning van de bestaansmogelijkheden der critiek zou kunnen leiden. Niets is minder juist dan dit. Evenmin als de criticus in staat is de doorlichting van zijn persoonlijke relatie tot het kunstwerk definitief te voltooien, is het hem mogelijk deze relatie uitsluitend te beleven. Hij kan het ene punt nooit bereiken en bij het andere niet blijven staan. Zo wordt hij gedwongen altijd weer op nieuw te beginnen. Een nader onderzoek wordt dan niet alleen mogelijk, maar bovendien noodzakelijk. De zin der critiek ligt in haar echtheid, dat wil zeggen: in haar spanning van bezonken avontuur en deze spanning drijft haar tot mislukking. In dit mislukken echter leert zij zich zelf verstaan. Wanneer u ten slotte een ironischer toon verlangt, dan zou ik u willen herinneren aan de woorden van een Frans auteur: ‘Il est vrai qu'on ne peut trouver la pierre philosophale; mais il est bon qu'on la cherche. En la cherchant on trouve de fort beaux secrets qu'on ne cherchait pas’[17].

Eindnoten:

1 Rede gehouden in het kader der Leidse Diësviering, Februari 1948
2 *Kritisch onderzoek en verbeelding*, ('s-Gravenhage 1935), p. 21
3 In *De zin der wetenschap* (Assen 1938), p. 21
4 Bij voorbeeld in *Zugänge zur Ästhetik* (Leipzig 1928), p. 12
5 *La France Byzantine* (Paris 1945), p. 9
6 *Curiosités esthétiques*, Salon de 1846, ch. I (A quoi bon la critique?)
7 *La pensée et le mouvant*, p. 137
8 Vgl. R. Schaerer, *Dieu, l'homme et la vie d'après Platon* (Neuchâtel 1944), p. 108 en B. Groethuysen in *Fontaine*, no 62, oct. 1947, p. 605 sq.
9 New York 1929, p. 33. In zijn recent werk *Linguistics and literary history* (Princeton 1948), p. 28 schrijft L. Spitzer: ‘...a Protean mutability is required of the critic...’
10 Onder andere L.F. Mott, *Sainte-Beuve*, p. 121
11 *Lier en lancet*, p. 183
12 *Fusées*, XVII
13 *Curiosités esthétiques*, Exposition universelle de 1855, ch. I
14 Baudelaire, *L'Art romantique* XIV (Madame Bovary par Gustave Flaubert, ch. III)
15 *Essais de critique et d'histoire* (Paris 1858), p. IV
16 *Causeries du Lundi*, t. XIII
17 Fontenelle, *Dialogues des morts* (dialogue entre Artémise et Raimond Lulle)

II. Literatuur en werkelijkheid[1]

Het zou gewenst zijn om aan het begin van een verhandeling, die zich met de relatie van twee uitermate ingewikkelde en subtiele verschijnselen zal bezig houden, onmiddellijk een definitie te geven van de begrippen, die men gaat hanteren. Er is dus ongetwijfeld een verontschuldiging noodzakelijk, wanneer ik daarbij in gebreke zal blijven en uit zou willen gaan van een veronderstelde, min of meer vage, kennis van deze verschijnselen, die misschien in de loop van het betoog enigszins verhelderd zou kunnen worden, zodat niet aan het begin, maar bij het einde gezegd dient te worden, wat men nu onder literatuur en werkelijkheid mag verstaan en welke, in dat geval, hun onderlinge betrekkingen zijn. Op deze wijze mag ik voorlopig eveneens aannemen, dat een ieder duidelijk zal zijn, welk een radicaal onderscheid er op het eerste gezicht schijnt te bestaan, binnen de literatuur, tussen proza en poëzie. Vooral ten opzichte van de ons omgevende werkelijkheid lijkt dit onderscheid zeer fundamenteel. De gebruikelijke opvatting is immers, dat de poëzie zich ‘in hoger sferen’ beweegt, daardoor ver verwijderd is van de eigenlijke werkelijkheid en dus eigenlijk onbegrijpelijk voor de gewone man. Het proza daarentegen staat, naar deze opvatting, veel dichter bij de werkelijkheid, of raakt deze, zo u wilt, van dichter bij. Wil men dus de verhouding tussen literatuur en werkelijkheid nagaan, dan schijnt een overzicht van deze problematiek binnen het proza, en vooral binnen de roman, een onvermijdelijk uitgangspunt.

De roman immers, zo heeft men veelal gezegd, is een be-

schrijving van de werkelijkheid, zoals deze is[2]. Hij is een objectieve copie, een nauwkeurige foto van het leven zelf, waarin de persoon van de schepper geen rol speelt. Het lijkt alsof de romancier niet aanwezig is in zijn schepping. Deze mening heeft niet alleen bij theoretici bestaan; zij heeft voor de romanciers zelf gedurende vrijwel de gehele XIXde eeuw gegolden. Balzac schrijft in de voorrede van zijn *Comédie Humaine*, dat zijn bedoeling is 'de faire concurrence à l'état civil', en wat betekent dit anders dan dat hij in zijn werk de gehele burgerlijke stand, dat is de gehele werkelijkheid, wenste af te beelden en te doen herleven? Zijn werk zou op deze wijze een objectieve weergave worden van de werkelijkheid en zich bij gevolg in geen enkel opzicht van deze werkelijkheid onderscheiden. Nu behoeft men Balzac maar te lezen of, naar ik hoop, te herlezen om in te zien, dat van een objectieve reproductie bij hem geen sprake is. Hij doet een zeer specifieke keuze in de werkelijkheid, die hem omringt en weet deze keuze met een verwonderlijk vertellerstalent weer te geven. Zo verwonderlijk is deze gave, dat men dikwijls geneigd is in de illusie van Balzac te geloven en te menen, dat hij de gehele werkelijkheid beschrijft en reproduceert. Dat dit geenszins het geval is, blijkt alleen bij een nadere, critische beschouwing[3]. Hoe zeer Balzac zelf ook geloofd moge hebben, dat zijn werk onafhankelijk was van de persoon, die het schiep, voor ons is deze persoon met al zijn kwaliteiten en gebreken voortdurend in de *Comédie Humaine* aanwezig.

Ook al blijkt dit streven naar absolute, objectieve weergave der werkelijkheid voor ons een illusie te zijn, men moet zich wel bewust maken, dat het in de XIXe eeuw, onder invloed van positivisme en soortgelijke stromingen, een grote plaats heeft ingenomen in de scheppingen der romanciers. Flaubert bij voorbeeld geloofde evenzeer als Balzac, zo niet sterker, in de objectiviteit van de werkelijkheid, die hij verhaalde. Terecht zegt E. Auerbach dan ook, dat zijn literair realisme 'unparteiisch, unpersönlich und sachlich'[4] is. Ik meen, dat deze drie adjectieven niet alleen het wezen van het XIXde-eeuwse realisme raken, maar bovendien van groot belang zijn

voor het onderwerp, dat ons hier bezig houdt. De roman wordt immers een onpartijdige weergave, dat wil zeggen: hij sluit de persoonlijke ‘houding’ uit en is volkomen afgestemd op de werkelijkheid als zodanig: hij is waarlijk objectief!

Het is niet mijn bedoeling hier een uitvoerige beschouwing te geven over de ontwikkeling van deze objectieve roman naar de vormen, die wij heden ten dage kennen, hoe interessant dat op zich zelf ook zou zijn en hoe belangrijk het in wezen zou blijken voor ons onderwerp. Ik moge nog slechts één phase in het kort aanduiden. Het zou namelijk kunnen schijnen, alsof de naturalistische roman niets anders is dan een verscherping van de realistische opvattingen, waaraan sociale en wetenschappelijke elementen zijn toegevoegd. Ongetwijfeld is dit ook het geval, maar te gelijker tijd is de naturalistische roman meer dan dat en juist door dit surplus kondigt hij moderne opvattingen aan. Denkt men bij voorbeeld aan romans van Goncourt of, in Nederland, van Lodewijk van Deyssel, dan treft een hoogst merkwaardig verschijnsel. Juist omdat deze schrijvers een steeds nauwkeuriger en verfijnder weergave van de werkelijkheid in hun romans wilden bereiken, juist omdat zij steeds objectiever wilden worden, werd hun taalgebruik steeds subjectiever. De ragfijne gewaarwordingen (welke in zekere zin ook objecten zijn), de voortdurende nieuwe ontdekkingen in de werkelijkheid eisten een daarop toegespitst taalgebruik. Het kon niet anders dan dat een dergelijke taal, alleen uit drang naar exacte objectiviteit, zelf subjectief werd. Op een dergelijke wijze kan men, naar het mij wil voorkomen, de ‘écriture artiste’ van de Goncourt verhelderen.

Hoe dit ook moge zijn, er blijkt tegen het einde van de XIXde eeuw een subjectief element openlijk aanwezig in de roman. Tevoren was dit verscholen of weggemoffeld, maar eveneens aanwezig, en de vraag doet zich nu voor waarom ook in de roman, die op het eerste gezicht een objectief genre schijnt, een persoonlijk element aanwezig móet zijn. Het antwoord op deze vraag zou eenvoudigweg kunnen zijn, dat

meer en meer gebleken is hoe zelfs de romancier zijn persoonlijkheid in het werk uitdrukt. Dit antwoord is op zich zelf volkomen juist, maar ik acht het niet onwaarschijnlijk, dat het mogelijk zal zijn deze opvatting nog nader te bepalen. Wanneer men namelijk moderne opvattingen leest, dan blijkt er een vreemdsoortige spanning te bestaan tussen de werkelijkheid en ook het meest objectieve verhaal betreffende deze werkelijkheid. Het beste uitgangspunt lijkt mij daartoe een passage uit *La Condition Humaine* van Malraux. Eén der personen zegt in dit werk schamper: 'Dire que faire une histoire, en français, ça veut dire l'écrire, et non la vivre'[5]. Het wil mij voorkomen, dat in deze enkele zinsnede een probleem gesteld wordt, dat veel ingewikkelder is dan aanvankelijk vermoed zou kunnen worden. 'Een verhaal doen' betekent in het Nederlands, evenals in het Frans, 'een verhaal vertellen' en niet 'een verhaal doorleven'. De vraag rijst zelfs of men wel ooit een verhaal, in de letterlijke zin, kan doorleven. Men zou kunnen antwoorden, dat dit wel degelijk mogelijk is en men zou dan vermoedelijk aanvoeren uitdrukkingen als 'Ik heb nu een geschiedenis beleefd...!' Het behoeft wel geen betoog, dat dergelijke uitdrukkingen slechts een schijnbare weerlegging zijn van wat hier beweerd werd. Immers, juist het woord *geschiedenis* bewijst, dat men te maken heeft met een feit, dat geschied is en niet meer doorleefd wordt, dat een begin en een einde heeft, kortom gestructureerd is. De werkelijkheid bezit, zolang men deze uitsluitend beleeft, geen innerlijke structuur. Deze structuur wordt eerst door de aanwezige mens verschaft en behoeft zeker niet altijd verschaft te worden. Wat Malraux dus door één van zijn figuren naar voren brengt, 'een geschiedenis doorleven', is contradictoir en onmogelijk. In bepaalde, overigens zeer uitzonderlijke, omstandigheden kan men de werkelijkheid alleen maar beleven. 'Een geschiedenis doorleven' betekent onvermijdelijk, dat men zich zelf het doorleefde reeds verteld en dus bewust gemaakt heeft.

Het zal u niet onbekend zijn, dat Sartre in deze materie opvattingen verkondigd heeft, die lijnrecht tegenover die van Malraux staan. In *La Nausée* vinden deze meningen hun vol-

ledigste illustratie. Hij schrijft daar het volgende: '... pour que l'événement le plus banal devienne une aventure, il faut et il suffit qu'on se mette à le *raconter.* C'est ce qui dupe les gens: un homme, c'est toujours un conteur d'histoires, il vit entouré de ses histoires et des histoires d'autrui, il voit tout ce qui lui arrivé à travers elles; et il cherche à vivre sa vie comme s'il la racontait. Mais il faut choisir: vivre ou raconter... Quand on vit, il n'arrive rien'[6]. Men ziet uit deze passage duidelijk, hoe de tegenstelling tussen doorleefde werkelijkheid en vertelde werkelijkheid, die ook bij Malraux te vinden was, van de andere kant benaderd wordt. Terwijl Malraux er zijn verbazing over uitspreekt, dat men er niet aan denkt een geschiedenis te doorleven - hetgeen in zijn gedachtengang een volkomen begrijpelijke en te rechtvaardigen opvatting is -, beweert Sartre, dat de mens nooit anders kan dan verhalen vertellen. De mens is of wel een verhaalverteller of hij gaat onder in de beleving der walging[7]. Naar deze opvatting is het verhaal dus onmogelijk zonder de persoon van degene, die het vertelt. Deze immers maakt de werkelijkheid eerst tot verhaal of, om tot ons uitgangspunt terug te keren, tot roman. Zo zou men kunnen aantonen, dat de zo genaamde objectieve roman alleen maar in schijn objectief is, maar in werkelijkheid de persoon van de romancier evenzeer impliceert als dat bij de subjectieve roman het geval is. Dat deze opvatting een grote wijziging aan zal brengen in de geijkte tegenstelling tussen objectief en subjectief, zal onmiddellijk duidelijk zijn, maar behoeft hier niet nader uitgewerkt te worden. Wat daarentegen in hoge mate van belang voor ons kan zijn, is de spanning, die voor de hedendaagse romancier bestaat tussen literatuur en werkelijkheid. In plaats van de nadruk te leggen op het mimetische karakter van zijn werkstuk, zal hij veeleer de afstand tussen beide accentueren. Ja zelfs, hij zal in bepaalde omstandigheden ontkennen, dat er sprake kan zijn van de werkelijkheid en zich afvragen wat dan wel deze werkelijkheid is, aangezien immers iedere opvatting betreffende de realiteit (dat is: ieder verhaal over de werkelijkheid) het individu, dat het verhaal doet, insluit en dus subjectief is. In

deze spanning nu tussen persoon en zo genaamde objectieve werkelijkheid leeft niet alleen de romancier, maar in wezen ieder mens. De romancier echter beleeft deze spanning als kunstenaar, dat wil zeggen: hij tracht haar ook uit te drukken.

Het is misschien niet noodzakelijk de aanwezigheid van deze spanning in hedendaagse romans uitvoerig aan te tonen. Ik behoef slechts aan de namen van Gide en Huxley te herinneren om U duidelijk te maken wat ik bedoel. Deze beide romanciers trachten de fundamentele spanning, die zij doorgrond hebben, uit te drukken door een structuurwijziging van de roman zelf. Zij beschrijven of wel zich zelf of een romancier, die een tweelingbroer van hen is, en kunnen misschien de afstand, die bestaat tussen hen zelf en de werkelijkheid, verkleinen door als het ware een tussenwerkelijkheid te scheppen, een werkelijkheid, waarin een *spel* gespeeld wordt tussen beide polen. Er is in dit spel geen sprake meer van een onafhankelijke persoon enerzijds en een objectieve werkelijkheid anderzijds. Beide zijn opgenomen en geïntegreerd in het spel, dat met hen gespeeld wordt. Zo beweegt de roman zich voor deze schrijvers tussen twee limieten in, maar valt hij nooit samen met één van beide. De roman wordt nooit alleen maar ‘roman de l'individu’ en evenmin zou hij uitsluitend afbeelding van de werkelijkheid kunnen zijn.

Het valt niet te ontkennen, dat door een dergelijke methodiek het gevaar aanwezig is van een vervluchtiging der persoonlijkheid en van de werkelijkheid. Wil men daarvan een voorbeeld hebben, dan zou ik de woorden van de romancier uit *Point Counterpoint* willen aanhalen: ‘...the essence of the new way of looking is multiplicity. Multiplicity of eyes and of aspects seen. For instance, one person interprets events in terms of bishops; another in terms of the price of flanel camisoles... And then there's the biologist, the chemist, the physicist, the historian. Each sees, professionally, a different aspect of the event, a different layer of reality. What I want to do is to look with all those eyes at once’[8]. De romancier ziet niet alleen meer met zijn eigen ogen, maar eveneens met die van alle anderen; hij gaat dus in zekere mate op in alle anderen

en verliest daarmede zijn eigen persoonlijkheid. Anderzijds ziet hij nu ook niet meer dè werkelijkheid, maar een onbeperkt aantal werkelijkheden, die geen van alle het privilege der objectiviteit voor zich kunnen opeisen. In principe is geen van deze werkelijkheden verheven boven de andere en zijn zij alle evenzeer mogelijk en aanvaardbaar. Tegenover de ene, onomstotelijke werkelijkheid van Balzac staan nu de ‘multiplicity of eyes’ en de ‘aspects seen’ van Huxley.

Is deze ontwikkeling van de roman ook een vooruitgang? De vraag is gemakkelijk te stellen en zeer moeilijk te beantwoorden. U zult mij dan ook willen verontschuldigen, wanneer ik van de beantwoording hier afzie. Ieder oordeel immers zou afhankelijk zijn van het assenstelsel, dat men bewust of onbewust aanvaardt, en het zou ongetwijfeld te ver voeren mijn persoonlijke premissen hier uiteen te zetten en daardoor mijn inzicht te rechtvaardigen. Het lijkt mij bovendien nuttiger om op het punt, waar wij nu gekomen zijn, een andere vraag te stellen en tevens naar een antwoord te zoeken. In de ontwikkeling, die ik schetste, heeft de verhouding tussen roman en werkelijkheid zich volkomen gewijzigd. Was bij Balzac en de realisten sprake van een werkelijkheid, die onafhankelijk is van de persoon, die haar vertelt, er bestaat nu een veelvoud van werkelijkheden, die alle afhankelijk zijn van de verteller. Is er nu een mogelijkheid in deze werkelijkheden een hiërarchie aan te brengen of zijn zij, zoals ik in het voorafgaande zei, alle evenzeer mogelijk en aanvaardbaar? Ik zie niet in, op welke gronden en volgens welke maatstaven men een ordening zou kunnen aanbrengen, die niet op haar beurt zelve ook weer persoonlijk en relatief zou zijn. Ieder oordeel is toch gefundeerd in een opvatting of verhaal betreffende de werkelijkheid en daarmede valt het zelf onder de problemen, die men wenste op te lossen. Ik wil in het geheel niet zeggen, dat er geen romanciers geweest zouden zijn, die naar een oplossing gestreefd hebben. Integendeel, het is mij volkomen bekend, dat Proust, bij voorbeeld, boven de relatieve werkelijkheden toch één absolute werkelijkheid gezien heeft in de kunst zelf en in datgene wat direct met de kunst

samen hangt. Maar ik zou hier toch op het strikt persoonlijke karakter van deze oplossing willen wijzen, die ongetwijfeld Proust zelf en misschien vele anderen met hem bevredigd heeft of nog bevredigen zal, maar in geen enkel opzicht absoluut of objectief te noemen is. Zo blijft men dan ook in de sfeer van de relatieve werkelijkheid, van het spel tussen romancier en een aantal mogelijkheden, die het wezenlijke karakter van de roman vormen.

U zult mij toestaan om temidden van alle moeilijkheden, die verrijzen door de relativering der werkelijkheid, ook één vraagstuk te noemen, dat hierdoor naar mijn mening verdwijnt. Men hoort namelijk dikwijls de vraag stellen of, en zo ja in hoeverre, de romancier de werkelijkheid moet afbeelden. Dit nu is een schijnprobleem. Ik zou willen zeggen, dat, ook al moest de romancier op de grond van een of andere theorie, de werkelijkheid afbeelden, hij het niet zou kunnen, in zo verre hij kunstenaar is. De werkelijkheid wordt immers pas in en door het verhaal van de romancier, en is daardoor niet *de*, maar *een* werkelijkheid. Van afbeelding is dus nooit sprake.

Een laatste probleem betreffende de romancier en zijn werkelijkheid zou ik nog aan de orde willen stellen. Ik wil er namelijk voor waarschuwen, dat de romancier niet uit onbevredigdheid ten aanzien van de werkelijkheid tot het schrijven van romans overgaat. Men zou ten hoogste kunnen zeggen, dat hij niet bevredigd is ten opzichte van *zijn* werkelijkheid, maar dan wordt het vraagstuk zeer veel gecompliceerder. In psychoanalytische kringen hoort men echter veelvuldig, dat het scheppen van een kunstwerk niets anders zou zijn dan een verplaatsing der libido. Freud zelf schrijft: ‘Der Künstler ist im Ansatze auch ein Introvertierter, der es nicht weit zur Neurose hat. Er wird von überstarken Triebbedürfnissen gedrangt, möchte Ehre, Macht, Reichtum, Ruhm und die Liebe der Frauen erwerben; es fehlen ihm aber die Mittel, um diese Befriedigungen zu erreichen. Darum wendet er sich wie ein anderer Unbeffiedigter von der Wirklichkeit ab und überträgt all sein Inte-

resse, auch seine Libido, auf die Wunschbildungen seines Phantasielebens...'[9]. Na het voorafgaande behoef ik niet meer te zeggen, dat deze opvatting mij volkomen onjuist voorkomt. Desondanks zou men één ding uit deze regels kunnen leren, namelijk dat ieder kunstenaar in wezen een romanticus is, wanneer men daaronder verstaan wil, dat hij vlucht uit de alledaagsheid der realiteit. Of men nu over romanciers of dichters spreekt, men zou met Donker kunnen zeggen, dat 'in allen onvrede met de werkelijkheid een element van romantiek gist'[10], ook al moet men dan nader preciseren welke werkelijkheid bedoeld wordt en welke betekenis romantiek heeft. Zeker is, dat in deze omstandigheden geen verschil bestaat tussen romancier en dichter, hetgeen ook voor ons onderwerp van belang is. Ik heb namelijk in de aanvang gezegd, dat volgens de gangbare opvatting, de poëzie in hoger sferen vertoefde en de roman dichter bij de werkelijkheid blijft. Bij nadere beschouwing blijkt deze opvatting onjuist te zijn. De roman schept zich een geheel eigen werkelijkheid, die onderworpen is aan eigen wetmatigheden en wijkt daarmede niet af van de poëzie. Waarin hij wel afwijkt van de dichtkunst, zal misschien duidelijk worden, wanneer wij trachten na te gaan welke de verhouding is tussen poëzie en werkelijkheid.

De vraag naar deze verhouding treedt in Frankrijk bewust op ten tijde der Romantiek, dus in het begin van de XIXde eeuw. Alle discussies in die periode verlopen, in zekere zin, op dezelfde wijze. Men vraagt zich bij voorkeur af, in hoeverre de klassieke schrijvers en hun epigonen, die de natuur en de werkelijkheid zelf zouden zijn, nagevolgd dienen te worden. De romantische dichters, Victor Hugo in de eerste plaats, waren in den beginne geenszins van plan zich principieel te verzetten tegen het classicisme. Integendeel, zij meenden dit classicisme juist in zijn zuiverheid te kunnen voortzetten, terwijl hun tijdgenoten, die zich klassiek noemden, in hun ogen slechts verachtelijke 'imitateurs' waren. Wat houdt dit in voor het vraagstuk, dat ons bezig houdt? Het antwoord moge ik geven door een passage te citeren van een

belangrijk artikel, dat eerder en beter veelal enkele romantische denkbeelden ontvouwt dan Hugo het in zijn *Préface de Cromwell* zal doen. Alexandre Guiraud schrijft het volgende over de bleke navolgingen der klassieken: '... que sont devenues toutes ces productions que n'avait point vivifiées la poésie, âme de tout ce qui doit vivre, réunion sublime de l'idéal et du réel, en un mot expression plutôt qu'imitation de la nature: car une copie, quelque exacte qu'elle soit, ne rend pas la nature, si l'imagination n'a point pénétré dans son esprit'[11]. Op deze wijze worden de klassieke schrijvers door de beginnende Romantiek beschouwd. Deze bootsten niet de natuur of de werkelijkheid na, zij drukten de natuur uit. Juist dat wensen ook de romantische dichters en zij beroepen zich in 1824 dus nog op hun waarlijk klassieke voorgangers, terwijl de epigonen voor hen waardeloos zijn. Aangezien iedere tijd echter zijn eigen eisen stelt, kunnen zij, zo menen de romantici, ook vrijelijk en onbelemmerd hun eigen kunst scheppen. Om de natuur uit te drukken, om werkelijk dichter te zijn, waren de strakke regels van de XVIIde eeuw voortreffelijk. Deze regels behoeven echter in de XIXde eeuw in het geheel niet meer te gelden. Wat uitsluitend blijft bestaan, is de poëtische *uitdrukking* der natuur, hetgeen inhoudt een vereniging van alles wat reëel en alles wat ideëel is. Gedurende een betrekkelijk korte periode van de Romantiek zal men in de poëzie de vereniging van deze twee onderling onafhankelijke elementen zien. Boven de werkelijkheid koepelt de wereld der Ideeën en naar deze wereld moet de poëzie in haar werken streven.

Het is merkwaardig om te zien hoe nu deze denkbeelden, die men moeilijk realistisch of positivistisch zou kunnen noemen, in de XIXde eeuw doorwerken en zich wijzigen. Bij Gérard de Nerval treden bij voorbeeld, enkele jaren later, al grote verschillen op. Hij tracht de droom in de werkelijkheid zelf te doen doordringen en aanvaardt (op onbewuste wijze!) dus al niet meer de tweedeling tussen reëel en ideëel, waarover de romantici bij voorkeur spraken. Maar bij Baudelaire zal deze op zich zelf misschien wel ongerecht-

vaardigde dualiteit definitief verdwijnen. Ik zou daarom iets langer bij hem willen stil staan. In zijn *Curiosités esthétiques* vindt men de volgende persiflage: '... le *Credo* actuel des gens du monde, surtout en France,... est celui-ci: Je crois à la nature et je ne crois qu'à la nature... Je crois que l'art est et ne peut être que la reproduction exacte de la nature... Ainsi l'industrie qui nous donnerait un résultat identique à la nature serait l'art absolu'[12]. Het behoeft geen betoog, dat Baudelaire zelf, wiens denken tegen de natuur in wenste te gaan om, zo doende, volmaakt menselijk te worden, zich hevig verzet heeft tegen dergelijke opvattingen. Men kan niet zeggen, dat hij tegenover deze opinie een nieuwe theorie gesteld heeft. In zijn werken kan men, verspreid, vele denkbeelden vinden, die samen genomen treffen door hun innerlijke overeenkomst, maar desondanks geen afgerond systeem vormen. Ik mag er aan toevoegen, dat men daar alleen maar dankbaar voor kan zijn: Baudelaire was geen wijsgeer en had niet tot taak een afgerond geheel op philosophisch verantwoorde wijze uiteen te zetten. Juist de overeenstemmende structuur van de vele opmerkingen, die bovendien nog uit verschillende periodes van zijn leven stammen, bewijst hoe deze denkbeelden hun oorsprong in het wezen zelf van Baudelaire vinden. Het is dan ook belangwekkend na te gaan wat deze dichter, wiens werk de bron is van alle hedendaagse poëzie, gezegd heeft over het vraagstuk dat ons hier bezig houdt.

Voor Baudelaire is de kunst in het algemeen, en de poëzie in het bijzonder, geenszins een afbeelding van de werkelijkheid, maar de uitdrukking van geheimzinnige en toch kenbare *overeenstemmingen*, die in het universum bestaan, van *correspondances*, zoals hij zegt. Ik zeg met nadruk, dat deze correspondances in de eerste plaats kenbaar zijn, want er is geen sprake van, volgens Baudelaire, dat deze overeenstemmingen, waarbij één verschijnsel niet alleen vele andere, maar in wezen alle andere vertegenwoordigt, alleen maar aangevoeld of intuïtief gegrepen zouden kunnen worden. Integendeel, voor hem is de intelligentie bij het vangen

van deze correspondances nooit of te nimmer uitgesloten. De ‘imagination constructive’, deze ‘reine des facultés’[13], verenigt in hoogste spanning alle menselijke mogelijkheden en Baudelaire kon dan ook aan een van zijn vrienden schrijven: ‘...je dis que le poëte est *souverainement* intelligent, qu'il est *l'intelligence* par excellence, - et que l'imagination est la plus *scientifique* des facultés, paree que seule elle comprend *l'analogie universelle*, ou ce qu'une religion mystique appelle *la correspondance*’[14]. Uit deze enkele zin zou kunnen blijken, hoe in de dichtkunst, zoals Baudelaire die zich wenste, wetenschap en godsdienstig besef worden samengeperst. De werkelijkheid valt voor hem niet uiteen in verschillende, onderling min of meer onafhankelijke delen. Zij is wezenlijk één, en de dichtkunst moet deze eenheid uitdrukken. Er is namelijk misschien niet voldoende op gewezen, dat de ‘theorie’ der correspondances nog niet de meest fundamentele gedachte is van Baudelaire. Zij verwijst op haar beurt naar een te gelijker tijd intellectueel en doorleefd gevoel van oorspronkelijke eenheid en absolute zuiverheid[15]. Het zou niet moeilijk vallen dit paradoxale ‘gevoel’ van één-zijn in vele gedichten van Baudelaire aan te tonen, maar, aangezien wij ons hier niet met de poëzie, maar met de denkbeelden van deze dichter bezig houden, is het wellicht gewenster ook hier zijn critisch werk te citeren. Zo schrijft hij ergens: ‘La première condition nécessaire pour faire un art sain est la croyance à l'unité intégrale’[16]. Dit oorspronkelijke één-zijn is echter verloren gegaan, en Baudelaire's poëzie is voor een deel de uitdrukking van de spanning, die ontstaat door deze gescheurdheid. De mens is een ‘cloche fêlée’ geworden, maar streeft steeds weer terug naar de absolute eenheid. Het merkwaardige is nu, dat Baudelaire, zo meen ik, deze gescheurdheid nooit positief heeft kunnen waarderen. Hij ziet bij voorbeeld niet of nauwelijks in, dat alleen dank zij het losraken uit deze absolute toestand gedichten kunnen ontstaan. In het paradijs, zou men kunnen zeggen, wordt geen poëzie geschreven[17].

Hoe dit ook moge zijn, uit het voorafgaande blijkt, hoe Baudelaire van mening is, dat de mens niet meer deel uitmaakt

van de absolute en integrale eenheid, die de eigenlijke werkelijkheid is, maar daarvan losgerukt is en nu een verdoemd leven op aarde leidt. De poëzie heeft tot taak deze eenheid te herstellen, nog sterker: zij heeft deze eenheid zelve te zijn. In de poëzie manifesteert zich de absolute werkelijkheid, aangezien door een 'sorcellerie évocatoire'[18] de oorspronkelijke eenheid hersteld wordt en ieder verschijnsel alle andere vertegenwoordigt, hetgeen voor Baudelaire letterlijk wil zeggen, dat één verschijnsel alle andere *tegenwoordig maakt.* Door de overeenstemmende kracht van een enkel verschijnsel uit te drukken, raakt de poëzie alle andere en roept zij in één phenomeen het heelal op. Alle verschijnselen staan voor elkaar en zijn, om het in één woord te zeggen, eikaars *symbool* geworden. Er is dus geen sprake meer van een tweedeling tussen reële en ideële wereld, waarbij de poëzie, zoals de romantici dat wilden, naar de laatste diende te streven. Voor Baudelaire ligt in het poëtisch symbool de gehele werkelijkheid besloten. De oorspronkelijke eenheid van reëel en ideëel, van eindig en oneindig, van relatief en absoluut, wordt in de poëzie tot uitdrukking gebracht. Er bestaat voor hem dus slechts de absolute werkelijkheid van de poëzie zelve, die de gescheurdheid van de dagelijkse realiteit opheft.

Deze absolute opvatting der poëtische realiteit heeft lange tijd als de enig juiste gegolden. Zo mogelijk nog sterker dan bij Baudelaire vindt men in het werk van Mallarmé de opvatting, dat het poëtisch symbool de werkelijkheid in haar absolute vorm openbaart en bloot legt. Maar er is in het begrip van de werkelijkheid zelve een merkwaardige verandering opgetreden. Was voor Baudelaire deze absolute realiteit een paradijselijke toestand, die de mens in een vroeger leven (men vergelijke *La Vie Antérieure*) gekend had, voor Mallarmé is deze werkelijkheid nog altijd in der daad aanwezig en te gelijker tijd is zij er niet. Deze werkelijkheid is namelijk het doorleefd afwezige, het Niets, dat gesymboliseerd wordt door 'la page blanche'. Men kan deze werkelijkheid ten hoogste suggereren en juist door de suggestie, die het wezenlijke moment van het symbool uitmaakt, kan de poëzie er in slagen de

alledaagse werkelijkheid absoluut te maken: '*Nommer* un objet, zegt Mallarmé, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite du bonheur de deviner peu à peu; le *suggérer*, voilà le rêve. C'est le parfait usage de ce mystère qui constitue le symbole'[19]. Op deze wijze maakt het symbool het bestaan van de mens op aarde eerst waarlijk authentiek en echt[20]. Daardoor alleen ook kan uiteindelijk het Grote Werk ontstaan, dat de werkelijkheid in haar authenticiteit uiteenzet en tegelijk verklaart: '... je dirai: le Livre, persuadé qu'au fond il n'y en a qu'un, tenté à son insu par quiconque a écrit, même les Génies. L'explication orphique de la Terre, qui est le seul devoir du poëte et le jeu littéraire par excellence...'[21]. De verhouding van poëzie en werkelijkheid is bij Baudelaire en Mallarmé dus in wezen dezelfde: zij trachten in hun poëtische symboliek de werkelijkheid absoluut of authentiek te maken, en zien daarbij volledig af van de hen omgevende dagelijkse realiteit. Dit streven is bij Baudelaire misschien smartelijker dan in de dichtkunst van Mallarmé. Baudelaire kan zich niet aan de indruk onttrekken een verdoemde, 'un poète maudit', te zijn. Mallarmé gelooft, wil het mij voorkomen, gemakkelijker in de uiteindelijke verwerkelijking van zijn streven. Hij meent, dat het sublieme spel der symbolisering ten slotte tot het Boek zal leiden. De uitdrukking, die het meest treft, in deze opvatting, is misschien wel het woord *spel.* Inderdaad zijn voor Mallarmé zijn gedichten, hoe strak, hoe kristallijn zij ook mogen zijn, in werkelijkheid alleen maar mogelijkheden tot spel geweest, tot oefeningen voor het uiteindelijke Werk. Door deze opvatting over het literaire spel, waardoor de werkelijkheid absoluut gemaakt wordt, wijkt hij niet alleen af van Baudelaire, bij wie nauwelijks aanduidingen hieromtrent te vinden zijn, maar is hij tevens de voorganger van Valéry, die in nog veel sterker mate de nadruk zal leggen op het spelmoment, dat onvermijdelijk aanwezig is, wanneer de dichter zijn werkelijkheid tracht uit te drukken.

Gelijk bekend, is voor Valéry de dichtkunst bij uitstek een *oefening.* Een oefening van het zuivere (is gelijk: absolute) ik,

dat zich wil verwerkelijken en daarin nooit volkomen slaagt. Deze oefeningen openbaren zich in de gedichten zelf, die door het zuivere ik eigenlijk nooit volledig erkend worden en altijdvoor verandering vatbaar blijven. Op scherpe wijze komt dit tot uitdrukking in het feit, dat Valéry verschillende ‘staten’ van hetzelfde gedicht publiceerde, die hij alle voor gelijkelijk mogelijk hield en geen van alle als definitief beschouwde. De poëzie van Valéry wordt hierdoor een typische spelwerkelijkheid, die, gelijk wij zagen, ook karakteristiek is voor de moderne roman. Er bestaat echter tevens een radicaal onderscheid. In de roman wordt het spel om der wille van zich zelf bedreven. In de opvattingen van Baudelaire en Mallarmé speelt echter het absolute karakter van het symbool een grote rol. Zelfs bij Valéry blijft de poëzie een spel van het absolute ik, dat zich onder geen omstandigheden met zijn producten identificeert. Dat de opvatting van deze dichters niet alleen staat en niet uitsluitend door elkaars beïnvloeding ontstaan is, zou aangetoond kunnen worden door het werk van Rimbaud en de surrealisten, die, langs een geheel andere weg weliswaar, toch ook de wens koesterden een werkelijkheid absoluut te maken.

Men zou dus mogen zeggen, dat de roman in de loop van zijn ontwikkeling er naar streeft de werkelijkheid te relativeren, terwijl de poëzie daarentegen, ook al voert zij, zoals bij Valéry, een spelmoment in, toch altijd tracht een absoluut moment in de realiteit te scheppen. Ik meen, dat hiermede één van de verschillen, en wel een zeer fundamenteel verschil, tussen proza en poëzie is aangegeven. Men moet er zich echter wel voor hoeden dit verschil zelf als absoluut te stellen; het is in feite niet meer dan een verschil in tendentie. Het is namelijk onjuist, geloof ik, om de poëzie als een absoluut verschijnsel te zien, en het proza als een relativerend literair genre. Ook de poëzie is slechts absoluut in een menselijke, dat wil zeggen, relatieve sfeer. De poëzie is dus in zekere zin paradoxaler dan het proza. Zij accepteert het spelmoment om het tegelijk te overwinnen. Het proza, in het bijzonder de roman, aanvaardt het spel als zodanig. Maar

ook hier treden absolute momenten in sommige gevallen op. Ik herinner alleen maar aan Proust. Het zou dus onjuist zijn de poëzie als volmaakt absoluut te beschouwen en in haar, om met Novalis te spreken, 'das echt absolut Reelle'[22] te zien. Evenmin is de roman het wezenlijk relatieve en niets meer dan dat. Wel is het gerechtvaardigd te zeggen, dat proza en poëzie beide in een spelsfeer verkeren, maar daarin verschillende doeleinden hebben. De werkelijkheid in de literatuur is daarmede tot een spelwerkelijkheid geworden, hetgeen betekent, dat de mogelijkheden in principe onuitputtelijk zijn en niet nader aangegeven kunnen worden, aangezien immers door iedere kunstenaar opnieuw een onvoorzienbaar want wezenlijk *origineel* spel gespeeld wordt.

Het zou de moeite waard kunnen zijn deze opvattingen te illustreren met een kunstvorm, waarin de literatuur zich zelve overschrijdt door, van twee-dimensionaal, tot drie dimensies over te gaan, daardoor de schijn wekt een afbeelding van de werkelijkheid te zijn, en in feite zo zeer spel is, dat dit woord tot in de naam behouden is gebleven, namelijk het toneelspel. Het is de vraag, of over het toneel nog gesproken kan worden als over literatuur in zuivere vorm, en ik zou hier dan ook slechts enkele voor ons doel belangrijke aspecten willen aanstippen. Een ieder zal onmiddellijk duidelijk zijn, dat het toneel zeker niet *de* werkelijkheid, maar ongetwijfeld *een* werkelijkheid is. Men kan niet zeggen, zelfs niet in het geval van realistische stukken, dat de dagelijkse realiteit als zodanig volledig wordt afgebeeld. Maar men heeft ook niet het recht te zeggen, dat het toneel dus alleen maar bedrog is. Het toneel is wezenlijk een spel tussen beide polen in, en handhaaft zich uitsluitend in en door het spel, dat alleen hier door de volledige mens gespeeld wordt. Was namelijk bij proza en poëzie reeds sprake van spel, dan werd een voornamelijk geestelijk spel bedoeld, ook al is zelfs dit spel minder geestelijk dan men wel eens pleegt aan te nemen. Het is namelijk in het geheel niet ondenkbaar, ja het is zelfs zeer waarschijnlijk, dat 'de pen op papier' een grote rol speelt bij de literator. In het toneelspel echter speelt het gehele lichaam

als het ware mede, en men zou mogen zeggen, dat het toneel van alle literaire vormen de meest lichamelijke, de wezenlijk lichamelijke, is. De spelende mens vindt in het toneel zijn volledigste uitdrukking.

Ik behoef er niet op te wijzen, dat de spelwerkelijkheid van het toneel ook inderdaad aanleiding geeft tot een zeer groot aantal mogelijkheden, dat misschien zelfs onuitputtelijk is. Men behoeft slechts te denken aan de ontwikkeling van het toneel in onze dagen, aan de werken van Pirandello, Salacrou, Eugene O'Neill of Giraudoux, om in te zien, dat deze mogelijkheden, ondanks hun verwerkelijking, toch geen eenduidige werkelijkheid geworden zijn. Zij blijven een spel en zijn als zodanig misschien niet werkelijk in de alledaagse zin van het woord, maar zeer zeker werkzaam. Men kan zich afvragen of met dit laatste niet ook een wezenlijke trek van datgene, wat werkelijk is, aangeduid wordt. Werkelijkheid zou dan zijn, wat actueel aanwezig en werkzaam is, en de spelwerkelijkheid zou niet minder of meer, maar anders werkelijk zijn dan de alledaagse realiteit. Mocht dit het geval zijn - en alles wat voorafging had eigenlijk tot doel om aan te tonen, dat zulks het geval is -, dan zou men moeten zeggen, dat het probleem, waarvan wij uitgingen, namelijk de relatie tussen literatuur en werkelijkheid, in wezen geen probleem is of de vragen zo stelt, dat zij onoplosbaar geworden zijn. Er bestaat geen verhouding tussen de kunstenaar en de werkelijkheid; er is daarentegen wel een relatie tussen de artist en zijn werk, dat zijn werkelijkheid uitdrukt. De analyse van enkele opvattingen betreffende roman en poëzie heeft, hoe vluchtig zij ook was, toch, naar ik hoop, aangetoond, dat deze werkelijkheid altijd in de sfeer van het spel verkeert, ook al kan zij daarin verschillende tendenties en doelstellingen hebben.

Hiermede zou ik aan het einde van mijn uiteenzetting gekomen zijn, ware het niet, dat ik ten slotte, nu zo vele onoplosbare problemen eenvoudig tot een foutieve probleemstelling herleid zijn, toch ook gaarne de nieuwe vraagstukken kort onder ogen zou willen zien. De taak van de kunstbe-

schouwer is immers te trachten een weg te vinden, die naar het kunstwerk leidt, en ik zou mij dus willen afvragen welke weg er na het voorafgaande overblijft. Het eerste, waar ik de aandacht op wil richten, is dat, om tot het spel door te dringen van welke kunstenaar ook, men zijn spelregels moet kennen en aanvaarden. Laat ik met een anecdote duidelijk maken wat hiermede bedoeld wordt. Het verhaal wil, dat de beroemde mathematicus d'Alembert verontwaardigd was over de opvatting van een collega, die, na Racine's *Phèdre* te hebben gezien, gezegd zou hebben: 'Qu'est-ce que cela prouve?' Het komische van deze opmerking ligt in de klaarblijkelijke onmogelijkheid van de toeschouwer om zich los te maken van zijn eigen spelregels, en die van het toneel, laat staan van Racine zelf, te leren kennen. Dit moge een extreem geval zijn, ik ben er van overtuigd, dat vele critici op heel wat minder komische wijze toch eigenlijk dezelfde fout maken. Zij willen of kunnen de spelregels, die ieder kunstenaar in zekere zin autonoom opstelt, niet aanvaarden en verspelen daarmede alleen al de mogelijkheid om het kunstwerk adaequaat te leren kennen. De eerste eis is dus open te staan voor steeds weer nieuwe regels en deze in hun waarde te leren verstaan. Het is namelijk onmogelijk algemene regels voor het spel van de kunstenaar op te stellen. Dit zou immers inhouden, dat de kunstenaar zich houdt aan reeds bestaande regels en dus niet wezenlijk onvergelijkbaar, want origineel en uniek, is. Tevoren valt er niets over de spelwerkelijkheid van de kunstenaar te zeggen: het is een spel van mogelijkheden.

Wanneer het spel echter eenmaal gespeeld is en het kunstwerk voor ons ligt, kunnen velerlei vragen gesteld worden. Het lijkt mij, dat de meest fundamentele en de meest adaequate, maar ook de moeilijkste, is de vraag naar de *echtheid*, waarmede de kunstenaar zijn zo persoonlijk spel gespeeld heeft. Er is hier - het zij ten overvloede opgemerkt - geen sprake meer van de eerlijkheid, waarmede hij een bestaande werkelijkheid heeft afgebeeld, maar van de psychologische echtheid, waarmede hij zijn werkelijkheid heeft uitgedrukt en gemaakt. De vraag naar de echtheid loopt dus uit op een

onderzoek naar de structuur van het werk, dat verricht is, naar de wijze waarop het verricht is, en ten slotte naar de structuur van de kunstenaar zelf. Op deze wijze blijft de beschouwer, als het ware, binnen de horizon van het kunstwerk, dat hij wil doorgronden. Dat hierbij zeer grote en zeer verschillende moeilijkheden van psychologische en kentheoretische aard zullen optreden, behoef ik nauwelijks te vermelden. De opsomming, om niet te spreken over de analyse van deze moeilijkheden, zou in dit kader nog minder op haar plaats zijn, aangezien zij een grondige studie eist, die zich voor een groot deel nog een methode eigen moet maken.

Mijn bedoeling was slechts om op te merken hoe door de historische ontwikkeling van verschillende literaire genres aangetoond wordt, dat de vraag naar de verhouding tussen literatuur en werkelijkheid een onoplosbare en onjuiste probleemstelling inhoudt. Zij dient vervangen te worden door de vraag naar de structuur van de literaire werkelijkheid zelve en naar de echtheid, waarmede deze zich gevormd heeft.

Eindnoten:

1 Rede gehouden in October 1948
2 Het is geen toeval, dat E. Auerbach in zijn *Mimesis*, *Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur* (Bern 1946) voornamelijk romanciers behandelt.
3 In dit verband moge een recente studie over Balzac genoemd worden, waarvan de titel reeds een programma inhoudt: Albert Béguin, *Balzac visionnaire* (Genève 1946)
4 *op. cit.*, p. 428
5 Paris, 1933, p. 351
6 Paris, 1938, p. 58-59
7 Vgl. Bergson over de ‘fonction fabulatrice’ in *Les deux sources de la morale et de la religion.*
8 London 1928, p. 266
9 *Gesammelte Werke*, Bd XI (London 1940), p. 390
10 *Hannibal over den Helicon?* (Arnhem 1940), p. 16
11 Alex. Guiraud, *Nos doctrines*, in *La Muse Française*, janvier 1824 (Éd. p.p. J. Marsan, Paris 1909, t. II, p. 15)
12 Salon de 1859, ch. II
13 *Curiosités esthétiques*, Salon de 1859, ch. III. Het denkbeeld is misschien aan E.A. Poe ontleend, maar past ook volkomen in Baudelaire's gedachtengang. In *Der Wille zur Macht* spreekt Nietzsche eveneens van een ‘intelligente Sinnlichkeit’ (aphorisme 800).
14 Lettre à Alphonse Toussenel, 21 janvier 1856
15 In *L'Expérience poétique* (Paris 1938), p. 52 sq. gaat Rolland de Renéville uitvoeriger op dit probleem in.
16 *L'Art romantique*, ch. IX
17 ‘On ne fait pas de poésie au sein d'une unité: l'unique n'a pas de propriété poétique.’ G. Bachelard in *Psychanalyse du feu* (Paris 1938), p. 215
18 *Fusées*, XVII
19 Antwoord van Mallarmé aan J. Huret in diens werk *Enquête sur l'évolution littéraire* (Paris 1891), p. 57
20 Mallarmé schrijft: ‘La Poésie est l'expression, par le langage humain ramené à son rythme essentiel, du sens mystérieux des aspects de l'existence: elle doue ainsi d'authenticité notre séjour et consitue la seule tâche spirituelle.’ (Mallarmé, *Propos sur la poésie* recueillis par Henri Mondor, Monaco 1946, p. 118)
21 *Autobiographie in OEuvres complètes* (Paris 1945), p. 663
22 *Philosophische Fragmente*

III. De aesthetische denkbeelden van Bergson[1]

In enkele van zijn dialogen heeft Plato een onderscheid gemaakt tussen muzische en amuzische wijsgeren. Een onderscheid, dat berust op zeer moeilijk te bepalen gegevens. Muzisch zijn zij, die de Muzen dienen, die de harmonie van het heelal doorgronden en niet de verschijnselen op zich zelf, gescheiden van alle andere, beschouwen. Plato, die dit onderwerp nooit heeft uitgewerkt, schenkt daarbij zijn voorkeur aan deze muzisch ingestelde philosophen. Het is inderdaad, in de ontwikkeling der wijsbegeerte, mogelijk deze pendelslag van het denken te zien. In vrijwel gelijk tijdbestek treden achtereenvolgens nieuwe figuren op, van wie de ene muzisch, de andere amuzisch denkt. Zo zou men tegenover Plato de amuzische Aristoteles kunnen stellen, tegenover Pascal komt dan Descartes te staan. Kierkegaard is de muzisch bezielde tegenstander van het Kantiaans idealisme en in het bijzonder van Hegel, zoals Nietzsche, uit naam der aesthetische beleving, tegen het positivisme strijdt. Men kan zeggen, dat de muzische wijsgeren, zoals uit de naam reeds blijkt, meer op het kunstzinnige element in de wijsbegeerte ingesteld en gesteld zijn: zij schrijven vuriger, zij hechten grotere waarde aan intuïtie dan men in het rationalistische denken pleegt te doen; zij hebben een aangeboren belangstelling voor poëzie, kortom zij zijn ‘artistieker’ dan de andere.

Wanneer men een dergelijke betrekkelijk eenvoudige indeling der wijsgerige types zou mogen volgen, kan het niet moeilijk vallen een figuur als Bergson bij één van beide groepen onder te brengen. Niemand zal aarzelen hem als een

muzische denker te beschouwen. Reeds uit zijn eerste geschriften bleek een grote en diepe belangstelling voor aesthetische vraagstukken, daarenboven beheerste hij de taal met een soepelheid en gratie, die haar weerga in het moderne denken nog niet gevonden hebben. Zeer terecht heeft men dan ook eens tot hem gezegd: ‘Vous, Bergson, vous êtes un artiste.’ Desondanks heeft deze wijsgeer, in wiens werken de aesthetische opvattingen over alle bladzijden verspreid liggen en de fraaie, dichterlijke beelden een voortdurend genoegen vormen voor de lezer, desondanks heeft hij nooit een afgerond werk aan de aesthetische problematiek gewijd. Wat kan hiervan de reden geweest zijn? Moet men geloven, dat hij niet wilde, of kan men aannemen, dat het in zijn denkwijze niet mogelijk was een aesthetica te schrijven? Of was de oorzaak eenvoudig, zoals hij het zelf eens uitgedrukt heeft, ‘parce qu'on n'est jamais tenu d'écrire un livre’? Dit zijn vragen, die zich reeds bij de aanvang aan ons opdringen en die eerst tegen het slot beantwoord kunnen worden. Wil men immers met enig recht spreken, dan dient men zich allereerst bewust te zijn van de richting waarin het denken van Bergson verliep en van de wijze, waarop hij de problemen stelde. Daarna kan men overgaan tot een beschouwing, die antwoord tracht te geven op de hierboven gestelde vragen.

Er valt niet aan te denken een overzicht te geven van Bergson's leer. Zijn denkbeelden zijn te subtiel, bezitten te veel schakeringen, dan dat een globale beschrijving daarvan niet een vlakke en ruwe indruk zou maken. Ik wil mij bepalen tot enkele der belangrijkste ideeën, die zeer waardevol zijn voor het onderwerp, dat hier gesteld is en waarbij wij zoveel mogelijk Bergson zelf zullen laten spreken. Geen uitdrukkingswijze is geslaagder dan de zijne. Naar Bergson's eigen woorden is het kernpunt van zijn theorie de centrale plaats der *durée*, die een geheel nieuwe opvatting, men mag zelfs zeggen: beleving, van de tijd betekent. In de loop van de XIXde eeuw hadden vele wijsgeren zich achtereenvolgens met het probleem van de tijd bezig gehouden. Zij kregen een steeds bewuster inzicht in de wezenlijke onafhankelijkheid van de tijd

en men moet zeggen, dat hun denkbeelden bekroond werden en, als het ware, definitief gemaakt door de buitengewoon scherpe en te gelijker tijd soepele wijze, waarop Bergson ze hervatte en uitwerkte. Hij stelt de durée tegenover de normale tijdsindeling van dagen, maanden, jaren, die volgens hem niet meer de zuivere tijd is, maar een gequantificeerde en dus gedenatureerde vorm daarvan voorstelt. Men zou de normale tijd in gelijke tijdseenheden kunnen indelen en zeggen: een uur is gelijk aan ieder willekeurig ander uur, een jaar is altijd een jaar. Tegenover deze tijd staat nu de durée, of men zou eerder moeten zeggen: deze tijdsopvatting is een stabilisering, een statische visie op de durée, die is ‘un développement organique qui n'est pourtant pas une quantité croissante; une hétérogénéité pure au sein de laquelle il n'y a pas de qualités distinctes. Bref, les moments de la durée interne ne sont pas extérieurs les uns aux autres’[2].

Men ziet reeds uit deze beschrijving, hoe moeilijk het moet vallen iets naders over deze qualitatieve stroom te zeggen, hoe wezenlijk de durée zich onttrekt aan het abstraherende verstand, dat altijd quantiteit en stabiliteit wil stellen in de plaats van qualiteit en beweging. Wat men dientengevolge in een definitie, zelfs in de beschrijving van Bergson overhoudt, is altijd een *équivalent statique*, dat in geen enkel opzicht gelijk gesteld kan worden met de dynamiek van de durée zelve. Deze is enkel en alleen te beleven; zij is niet uit te drukken door het verstand. Sterker nog, het verstand kan niet eens doordringen tot de durée; daartoe bezit het niet de middelen. Het verstand kan zich alleen de onbewegelijkheid, de volmaakte rust, duidelijk voorstellen: ‘Notre intelligence ne se représente clairement que l'immobilité... quand elle veut se représenter le mouvement, elle le reconstruit avec des immobilités qu'elle juxtapose’[3]. Aangezien de intelligentie zich alleen de onbewegelijkheid helder kan voorstellen en de beweging als een aantal rustmomenten naast elkaar geplaatst beschouwt, is zij ook alleen in staat vat te krijgen op het *discontinue.* De continuïteit, het organische verloop van de durée, zal door haar nooit getroffen worden. De bewustzijns-

toestanden, waarin de durée beleefd wordt, hebben zelve zoveel eigenschappen van hun object, dat men bijna kan zeggen: er heerst een identiteit tussen beide. Zo schrijft Bergson:

'Considérés en eux-mêmes, les états de conscience profonds n'ont aucun rapport avec la quantité pure, ils se mêlent de telle manière qu'on ne saurait dire s'ils sont un ou plusieurs, ni même les examiner à ce point de vue sans les dénaturer aussitôt'[4].

De intelligentie, die gericht is op de quantiteit, wordt gekarakteriseerd door 'une incompréhension naturelle de la vie'. Zo ontstaat de tweedeling tussen intellect enerzijds en 'werkelijk leven' anderzijds, waarover reeds menigmaal geschreven is en die door velen onjuist wordt geacht. Wij zouden er de voorkeur aan geven op deze plaats de denkbeelden van Bergson nog niet aan een nader onderzoek te onderwerpen; later zal er nog gelegenheid zijn dit te doen. De vraag, die zich nu opdringt, is de volgende: Wanneer de intelligentie in een geheel andere richting verloopt dan de durée, is er dan de mens een andere mogelijkheid gegeven, niet om deze tijdbeleving in begrippen te vangen, maar althans om haar te beleven? Op dit punt is het antwoord van Bergson zeer duidelijk en buiten enige twijfel: er is een mogelijkheid de durée in haar zuiverheid te beleven en wel de *intuition philosophique.* Met nadruk heeft Bergson altijd gewezen op het belang van dit verschijnsel, maar te gelijker tijd heeft hij een open oog gehad voor de gevaren, die het gebruik van deze term mee moest brengen en, zelfs in het geval van Bergson, meegebracht heeft. De intuïtie is voor Bergson de mogelijkheid tot contact met het object, tot een direct beleven:

'Intuition signifie d'abord conscience, mais conscience immédiate, vision qui se distingue à peine de l'objet vu, connaissance qui est contact et même coïncidence'[5].

Zo tracht de wijsgeer, die het werkelijke leven wil vatten, daarmede samen te vallen, te 'sympathiseren': hij verplaatst zich door middel van de intuïtie 'à l'intéricur de l'objet' en blijft niet bij de oppervlakte en de oppervlakkige aspecten

staan. Deze intuïtie is bovendien onmiddellijk: zij constitueert zich in haar geheel en dringt volledig door in de durée. Zij is zelfs het enige middel om deze te bereiken en te beleven.

De moeilijkheid, die zich bij deze gehele uiteenzetting voordoet, ligt in de uitdrukkingsmogelijkheid der intuïtie, zo deze er in het algemeen is. Hoe zou een intuïtie, volledig gericht op de qualitatieve en bewegelijke durée, waarin iedere onderscheiding een vervalsing betekent, hoe zou zij uit kunnen drukken, wat zij beleeft? Bergson zelf heeft dit als moeilijkheid ondervonden en aangetoond, dat de intuïtie zeker wel direct, dat wil zeggen, zonder enig hulpmiddel tot stand komt, maar dat zij, om zich uit te drukken, noodzakelijkerwijze genoegen moet nemen met de mogelijkheden, die haar door de intelligentie geboden werden:

'L'intuition ne se communiquera d'ailleurs que par l'intelligence. Elle est plus qu'idée; elle devra toutefois, pour se transmettre, chevaucher sur des idées... L'intuition, une fois prise, doit trouver un mode d'expression et d'application qui soit conforme aux habitudes de notre pensée et qui nous fournisse, dans des concepts bien arrêtés, les points d'appui solides, dont nous avons un si grand besoin'[6].

Slechts enkele keren heeft Bergson zijn mening gezegd over deze uitdrukkingsmogelijkheden der intuïtie, maar uit de beide citaten, die wij aanhalen, blijken toch reeds *tragische* moeilijkheden, waarin de intuïtie geraakt is. Zij dringt door tot de eigenlijke en werkelijke diepte van de mens, maar zij kan zich niet uitdrukken; de intelligentie houdt zich bezig met oppervlakte-verschijnselen, maar haar staat een geheel uitdrukkingsapparaat ter beschikking. Zo moet de intuïtie zich wel bezig houden met het verstand om tot een resultaat te geraken. Weigert zij dit te doen, dan wordt de durée in stilte beleefd, zonder enige mogelijkheid rekenschap af te leggen van de beleving. Wil men haar weergeven - en dat is wat vrijwel een ieder gedaan zal hebben -, dan staat men voor een nieuwe verrassing. De intuïtie vathaar object onmiddellijk en geheel; zij heeft het volkomen. Maar deze directe volkomenheid kan men natuurlijk niet uitdrukken. Daarvoor

treden nu een eindeloze hoeveelheid beschrijvingen in de plaats. De intuïtie raakt immers een zo eenvoudig punt, dat de intelligentie, hoe scherp ook, het niet kan uitdrukken:

'En ce point est quelque chose de simple, d'infiniment simple, de si extraordinairement simple que le philosophe n'a jamais réussi à le dire. Et c'est pourquoi il a parlé toute sa vie. Il ne pouvait formuler ce qu'il avait dans l'esprit sans se sentir obligé de corriger sa formule, puis de corriger sa correction... Toute la complexité de sa doctrine qui irait à l'infini, n'est donc que l'incommensurabilité entre son intuition simple et les moyens dont il disposait pour l'exprimer'[7].

Wanneer men dus een philosophisch systeem bestudeert, is de taak voor de lezer door deze verwikkelingen heen te dringen en, met behulp van zijn intuïtie, de oorspronkelijke intuïtie van de wijsgeer te volgen en te beleven. Alle formuleringen van deze oorsprong zijn slechts schema's[8] en kunnen onmogelijk de volledige rijkdom der beleving vervangen; zij zijn niets anders dan symbolen. De eerste eis, bovendien, die men volgens Bergson aan een werkelijke philosophie mag stellen, bestaat uit het doorbreken der symbolen. De ware philosooph zal dit doen om tot het wezen der objecten te geraken; hij zal zich echter in symbolen moeten uitdrukken, wil hij rekenschap afleggen van zijn ervaringen. Deze laatste symbolen - de uiteenzetting en voortdurende hervattingen van zijn theorie - moeten wij weer doorbreken, om tot zijn oorspronkelijke intuïtie te geraken. Maar in ieder geval moet het symbolenstelsel altijd weer doorbroken worden. Dit laatste geeft ons 'une représentation nécessairement artificielle' en kan nooit tot het diepere wezen doordringen. Het is zeer gemakkelijk en voor de wetenschap misschien zelfs noodzakelijk, maar het symbool is niet de directe visie, de intuïtie van het voorwerp. Deze kan alleen door de philosophische intuïtie gegeven worden in een wetenschap als de metaphysica 'qui prétend se passer de symboles'[9]! Merkwaardig is nu, dat Bergson in *Le Rire* ook aan de kunst een dergelijke taak heeft toegedacht. Hij schrijft:

'L'art n'a d'autre objet que d'écarter les symboles pratique-

ment utiles, les généralités conventionnellement et socialement acceptées, enfin tout ce qui nous masque la réalité, pour nous mettre face à face avec la réalité même'[10].

Wanneer men dit leest, kan men zich afvragen, wat eigenlijk het specifieke verschil is tussen kunst en metaphysica, aangezien beide, met uitsluiting der symbolenstelsels, tot de diepere werkelijkheid willen doordringen. Bergson heeft hierover slechts gesproken in een brief aan de Deense wijsgeer Harald Höffding (afgedrukt aan het einde van diens boek *La Philosophie de Bergson*) en dan nog op een wijze, die ons niet volkomen duidelijk is. Hij onderscheidt hierin de philosophische en artistieke intuïtie op de volgende wijze:

1. L'art ne porte que sur le vivant et ne fait appel qu'à l'intuition, tandis que la philosophie s'occupe nécessairement de la matière en même temps qu'elle approfondit l'esprit et fait appel par conséquent à l'intelligence aussi bien qu'à l'intuition (quoique l'intuition soit son instrument spécifique).
2. L'intuition philosophique après s'être engagée dans la même direction que l'intuition artistique va beaucoup plus loin: elle prend le vital avant son éparpillement en images, tandis que l'art porte sur les images.'

Wordt in 1. gezegd, dat de kunst een uitdrukking is van zuiverder intuïtie dan de wijsbegeerte, die zich noodzakelijkerwijze ook met de materie bezig houdt (wat de kunst overigens in niet mindere mate doet!), in 2. beweert Bergson, dat de philosophische intuïtie zo niet zuiverder is, dan toch een verdere strekking heeft: zij houdt zich bezig met het pure leven, het verstromen van durée en élan vital. Maar wil zij daarvan getuigenis afleggen, dan vervalt zij toch, gelijk wij zagen, in de schema's der intelligentie en wordt daardoor volgens 1., minder zuiver dan de artistieke intuïtie. Deze laatste moet zich echter eveneens met de materie bezig houden, nog sterker: zij wenst zich in de materie uit te drukken. Wat de philosooph misschien nog als een pis-aller kon beschouwen, namelijk de noodzakelijk symbolische uitdrukking van een ondeelbare en onuitdrukbare intuïtie, dat beschouwt de kunste-

naar als het hoogste doel. Hij wil het symbool niet als een nederlaag zien, maar trachten in het symbool nauwkeurig de oorspronkelijke intuïtie op te vangen, zodat het niet een gemakkelijk hanteerbaar middel is, gelijk het wiskundig stelsel van tekens, maar een werkelijk symbool, de adaequate uitdrukking van de gehele mens.

Wij zijn hier reeds gekomen tot een nadere beschouwing van de aesthetische problemen in verband met Bergson's leer en zijn daartoe door zijn eigen opmerkingen gebracht. Het ogenblik is nu gekomen zijn verschillende opvattingen uiteen te zetten, waarbij nagegaan moet worden in hoe verre zij hun invloed hebben doen gelden enerzijds, in hoe verre zij anderzijds systematisch geordend zouden kunnen worden.

Gelijk reeds bleek, kan, volgens Bergson, ook de kunstenaar het net van symbolen scheuren en zo een blik werpen in het wezen der objecten. Dit geldt niet alleen voor de zogenaamde buitenwereld. Wat wij ons *ik* plegen te noemen, is in werkelijkheid ook weer niets anders dan een gemakkelijk symbool, een betrekkelijk eenvoudig en statisch teken voor een werkelijkheid, die geenszins eenvoudig en altijd bewegend is. De kunstenaar heeft tot taak ‘de déchirer la toile habilement tissée de notre moi conventionnel’[11] en door te dringen tot in het diepere, eigenlijke wezen van ons ik. Daardoor alleen komt hij tot de *individualiteit* niet alleen van zich zelf, maar ook van de verschijnselen, die hem omgeven. Meestal trouwens wordt deze unieke en daarom onuitdrukbare individualiteit de kunstenaar niet volledig geopenbaard en is het hem slechts gegeven langs één enkele weg, dat wil zeggen via één zintuig, de werkelijkheid als nieuw te beleven. Bergson beschouwt dit als de oorsprong van de verscheidenheid der kunsten. Een componist kan, door een speciale begaafdheid van het gehoor, een volmaakt *nieuwe* gewaarwording beleven; een schilder zal, door zijn gezichtsvermogen, volledig onbekende en verrassende kleuren of vormen ontdekken, die altijd bestaan hebben, maar nooit gezien zijn. Zou de werkelijkheid in haar geheel direct tot ons doordringen, dan zouden wij allen kunstenaars geweest zijn, dan zouden wij

allen het diepste wezen van de wereld beleven, maar niemand zou er meer aan denken deze belevingen uit te drukken. Wij zouden voortdurend nieuwe ontroeringen ondergaan en voortglijden in de onophoudelijke vernieuwing van de durée. Maar de werkelijkheid is anders: er zijn slechts enkele bevoorrechten, die ons dit wezen voor kunnen toveren, en dat dan nog zeer gedeeltelijk. De mens ziet van nature niet het wezen der dingen, maar ondervindt slechts 'l'impression utile pour y répondre par des réactions appropriées'[12]. De kunstenaar onthult dus het nieuwe in de werkelijkheid, hij dringt door tot in het onvervangbare unieke wezen der verschijnselen, dat onuitdrukbaar is. Hier ligt nu het kernprobleem der aesthetica in het algemeen en zeer zeker, wanneer men deze naar de denkbeelden van Bergson wil opbouwen. Immers, Bergson geeft zich gewonnen: dit beleven van het wezen der objecten is een samenvallen met het wezen, een opgaan in het binnenste der verschijnselen, een visie, die zich nauwelijks meer onderscheidt van het voorwerp, dat men ziet. Het ideaal der philosophische intuïtie is dit te bereiken, waarna er bovendien nog uitdrukking aan gegeven moet worden; het ideaal der artistieke intuïtie is, in de eerste plaats, deze visie uit te drukken. Vandaar dan ook, dat de aesthetica zich uitdrukkelijk met dit vraagstuk dient bezig te houden, terwijl het door Bergson (hoewel ook in zijn denken, naar mijn opvatting, van principieel belang) nooit zeer uitvoerig is behandeld. Hij heeft de problematiek, die schuilt in de uitdrukkingsmogelijkheden van deze intuïtie, enigszins ter zijde gelaten en zich meer met de intuïtie zelve bezig gehouden. De aesthetica kan zich dat, zoals gezegd, niet veroorloven; zij moet zich, iedere keer opnieuw, voor dit probleem stellen en een licht trachten te werpen op deze moeilijkheden. Daartoe kan men aansluiten bij de hoogst merkwaardige opvattingen van Bergson zelf. In *La Pensée et le Mouvant* vindt men namelijk de meest uitgebreide aanduiding van hem betreffende de wijze, waarop de philosophische intuïtie uitgedrukt moet worden: na gezegd te hebben, wat in zijn denken vanzelf spreekt, dat geen begrip ooit de durée zal kunnen uitdrukken, gaat hij voort:

‘Nulle image ne remplacera l'intuition de la durée, mais beaucoup d'images diverses, empruntées à des ordres de choses tres différents, pourront, par la convergence de leur action, diriger la conscience sur le point précis où il y a une certaine intuition à saisir. En choisissant les images aussi disparates que possible on empêchera l'une quelconque d'entre elles d'usurper la place de l'intuition qu'elle est chargée d'appeler, puisqu'elle serait alors chassée tout de suite par ses rivales’[13].

De beelden moeten zich aanpassen aan de vluchtige, verglijdende vormen van de intuïtie; zij moeten, zelve in ononderbroken beweging, de bewegelijkheid van de stromende durée volgen, maar desondanks, wat men ook doen moge, houdt de stroom van beelden tenslotte op, terwijl de durée eindeloos voortglijdt. Het enige, wat men bereiken kan, is deze bewegelijkheid te *suggereren.* De philosophie moest met Bergson noodzakelijkerwijze van de nauwkeurige verklaring, die zij te voren geweest was, overgaan in een suggestie van onuitdrukbare verschijnselen. Dat zijn philosopheren hierbij niets ingeboet heeft aan spankracht en nauwkeurigheid is het wonder van deze wijsgeer. Het behoeft immers geen betoog, dat men, uitgaand van de disparate opeenvolging der suggestieve beelden, vrij snel tot een gemakkelijk wegdromen zal geraken, waarbij het preciese punt, dat als doel gesteld werd, uit het oog verloren zal worden en in enkele gevallen zelfs volledig zal verdwijnen. Deze gevaren doen zich in het bijzonder voor in de letterkundige richting, die misschien niet zo zeer door Bergson beïnvloed is, als wel dezelfde denkbeelden, die ‘in de lucht’ zaten, opgezogen heeft, namelijk het symbolisme.

Van grote invloed kan inderdaad geen sprake zijn, wanneer men bedenkt, dat het eerste werk van Bergson in 1889 gepubliceerd werd, een tijdstip, waarop de grote voorgangers der symbolisten hun geschriften en hun denkbeelden voor het grootste deel uitgewerkt hadden. Bovendien mag men aannemen, dat noch Mallarmé, noch Rimbaud, noch Verlaine een blik geworpen hebben in deze dissertatie, waarvan

de inhoud zo dicht stond bij de opvattingen, die zij zelve hadden. Wanneer men de gedichten van Verlaine in het bijzonder leest, krijgt men de indruk te staan tegenover de artistieke verwerkelijking van wat Bergson zich wenste: de suggestie van een uiterst bewegelijk en vluchtig gevoel, dat in zijn vaagheid duidelijk voor ons getekend wordt. Ter illustratie hiervan moge één van zijn meest bekende gedichten dienen:

Chanson d'Automne

Les sanglots longs
Des violons
De l'automne
Blessent mon coeur
D'une langueur
Monotone.

Tout suffocant
Et blême, quand
Sonne l'heure,
Je me souviens
Des jours anciens
Et je pleure;

Et je m'en vais
Au vent mauvais
Qui m'emporte
Deçà, *delà*
Pareil à la
Feuille morte.

Het zou, ondanks deze treffende overeenkomst, onjuist zijn, van invloed te spreken. Bergson heeft zich bovendien, zo ver mij bekend, nooit op de poëzie van Verlaine of soortgelijke dichtkunst beroepen om de doelstelling van zijn eigen theorie te verduidelijken. Nog minder kan er van invloed sprake

zijn bij Mallarmé en Rimbaud. De laatste heeft zeker geen invloed van de wijsbegeerte uit die tijd ondergaan, daar hij zich er niet mee bezig hield, terwijl Mallarmé veel eer ingesteld was op de Duitse idealisten, en vooral op Hegel, dan op het philosopheren van Bergson. Diens invloed wordt niet veel eerder merkbaar dan in het begin van deze eeuw, maar neemt dan snel toe. De surrealisten hebben zeker in hun beeldenstroom de denkbeelden van Bergson willen volgen, hoewel hun bedoelingen geheel anders waren. Zeer merkwaardig is de verhouding tussen Bergson enerzijds, Valéry en Proust anderzijds. Ik heb vroeger gelegenheid gehad uitvoerig op deze relatie in te gaan[14] en wil niet nogmaals wijzen op de buitengewoon belangrijke onderscheiden, die, ondanks enkele overeenkomsten, blijven bestaan. Zo Proust bij voorbeeld een onderscheid maakt tussen *moi profond* en *moi social*, dan is daarmede een scheiding voltrokken in de zin van Bergson. Wanneer hij in zijn werk nieuwe aspecten van tijdsbewustzijn en tijdsstructuur introduceert, is de overeenkomst met de wijsgerige denkbeelden, die hier behandeld zijn, inderdaad treffend. Maar desondanks bestaat er een zeer groot verschil, een fundamenteel ander inzicht. De gehele bouw van het kunstwerk berust bij Proust op het buiten de tijd brengen van identieke belevingen, de zogenaamde *extratemporalisation.* Deze komt bij Bergson in het geheel niet voor en is ook niet in zijn werk denkbaar. Het buiten de tijd plaatsen moet voor hem een bijna absurde onderneming geweest zijn. Ongetwijfeld heeft Bergson dus invloed uitgeoefend op Proust, maar de meest werkelijke aspecten van Proust zijn toch geheel nieuw en waren niet te voorzien.

Hetzelfde kan men zeggen van Valéry, met dien verstande, dat de overeenkomsten veel minder belangrijk zijn en dat Valéry, naar zijn zeggen, nooit een werk van Bergson gelezen heeft. Desondanks heeft een criticus als Thibaudet wel een bergsoniserend dichter in Valéry willen zien. (Van Thibaudet zelf kan men met het volste recht zeggen, dat hij de denkbeelden van Bergson in de critiek toegepast heeft. Het ‘openstaan’, het directe beleven, het dynamische karakter,

van zijn critiek kunnen daarvoor getuigen.) Veel interessanter is echter het algemene wantrouwen tegen de taal, dat ook onder invloed van Bergson's denkbeelden in het begin van deze eeuw zo sterk is toegenomen. De schrijvers beschouwen, gelijk Bergson, de taal niet als een instrument, dat hen in staat stelt de werkelijk grote diepten van de menselijke geest te onderzoeken. Zij menen, dat zij daarvoor te abstract, te intellectueel is, en te weinig diepgang heeft. Kortom, hun mening is dezelfde als die van Bergson, welke reeds eerder besproken werd. Dat door deze minachting voor het materiaal, waarmede de schrijver werken moet, ook zijn kunst in groot gevaar werd gebracht, is betrekkelijk eenvoudig aan te tonen en bovendien in de ontwikkeling der verschillende kunsten gedurende de laatste vijftig jaar te bemerken. Wanneer Bergson namelijk een reeks van onderling zeer verschillende beelden wenst om de intuïtie van de durée en het ‘diepere’ leven te suggereren, en de kunstenaars dit streven met enthousiasme overgenomen hebben, dan is daarmede nog geen nadere aanduiding bereikt van de onderlinge harmonie en verknoping dier beelden, dat wil zeggen: het wezenlijke moment van iedere kunst, de vormgeving, ontbreekt. Bergson behoefde zich daar, in zekere zin, niet om te bekommeren. Hij is geen kunstenaar, maar die kunstenaars, welke zijn denkbeelden, bewust of onbewust, toe wilden passen, zagen zich geplaatst voor deze fundamentele vragen, waarbij het in feite gaat om het al of niet bestaan van de kunst.

Men zal niet ontkennen, dat het impressionisme, de school, waarin de invloed van Bergson het duidelijkst merkbaar is en die zich over alle terreinen der kunst heeft uitgebreid, zich afspeelt aan de rand van de kunst, en wel om één enkele reden, namelijk door het streven naar een scherp waarnemen der momentane gewaarwordingen. Hierbij dreigt de artistieke vormgeving verloren te gaan en het kunstwerk te ontaarden in een serie weliswaar zeer scherpe, maar ongeordende gewaarwordingen. Wanneer deze gewaarwordingen daarentegen wel geordend worden zonder iets van hun scherpte te verliezen, ontstaat de grote impressionistische kunst, die de ver-

schillende tegenstellingen heeft kunnen overwinnen. Nergens waren de gevaren groter dan in de muziek. Bergson zelf heeft veelal getracht de durée te beschrijven als ‘une mélodie organique’ of met andere termen en beelden, die aan de muziek ontleend zijn. De durée is, als het ware, muziek, en het grote gevaar is, dat men dus beide structuren zou gaan vereenzelvigen. Dat dit in principe verkeerd is, blijkt uit de waarschuwende woorden, die Henri Delacroix in zijn *Psychologie de l'Art* aan het onderscheid tussen beide gewijd heeft: ‘Le temps musical n'est ni le temps homogène, ni la pure interpénétration, la pure fusion de la durée bergsonienne... La mélodie est distinction et ordre, autant que pénétration et continuité. Avec la fluidité pure disparaît la mélodie... Le rythme musical et, d'une manière plus générale, le rythme esthétique, nous montre l'organisation du temps, de l'espace et de la quantité par une conscience active qui construit des ensembles organisés au coeur desquels elle marque des différences’[15].

Zeer duidelijk wordt hier de nadruk gelegd op het werkzame bewustzijn, dat ordenend ingrijpt in de onderscheidsloze stroom van de durée. Men zou er dan ook verkeerd aan doen in de muziek, die het dichtst staat bij de opvattingen van Bergson, namelijk die van Debussy, niets anders te zien dan een vastleggen van de vluchtigste gevoelens en ontroeringen. Men ziet in deze componist te gaarne de man ‘qui avait épuisé le charme de l'allusion, de l'enveloppé, de la finesse, des reflets changeants et multiples, du rêve caressant et souple, sans obstination, sans fièvre et sans heurts’[16].

Daarbij wordt vergeten, dat deze zogenaamde naïeve kunstenaar een zeer bewust artist was, die van de hem ten dienste staande middelen nauwkeurig gebruik wist te maken, zodat zijn kunst een hechte bouw - en welk een geraffineerde constructie! - vertoont. Precies hetzelfde zou men van Verlaine kunnen zeggen. Ook hier is het raffinement aanwezig, dat zo ver gaat zich als naïeveteit te vermommen, maar desondanks zeer bestudeerd, bewust en geconstrueerd is. De durée van Bergson is in geen van beide gevallen *telle quelle* weerge-

geven; zij is evenmin op willekeurige wijze gesuggereerd. Zij is op aesthetisch bewerkte en verantwoorde wijze in de kunstwerken aangeduid. Juist op dit punt echter schiet de aesthetica van Bergson te kort: zij ziet geen probleem in de onderlinge harmonie en koppeling der beelden.

Evenals in de muziek treedt dit tekort van Bergson's 'aesthetica' naar voren in de dichtkunst, aangezien men hier altijd te maken heeft met woorden, die een zekere betekenis hebben en dus een vervlakking dreigen te zijn van het diepere gevoelsleven, dat men zuiver wil uitdrukken. De symbolistische literatuur vertoont dan ook een duidelijke neiging boven zich zelf uit te streven en op te gaan in de muziek. In zijn *Existence du Symbolisme* beschrijft Valéry hoe Mallarmé er zijn leven lang naar gestreefd heeft 'de rendre à la Poésie le même empire que la grande musique lui avait enlevé'[17]. Bij Mallarmé is dit altijd een gespannen, strak streven gebleven, dat bij anderen in vrij kinderlijke experimenten verzand is. Men denke slechts aan René Ghil en zelfs aan het sonnet *Voyelles* van Rimbaud, waarvan men nog steeds niet weet in hoeverre het als mystificatie te beschouwen is. Bij Verlaine verloopt dit opgaan in muziek, dat vervloeien der woordbetekenissen bijna natuurlijk. Hoe voorzichtig men daarbij ook moet zijn, toch is het ongetwijfeld waar, dat Verlaine een aangeboren neiging had de muzikale elementen der poëzie de voorkeur te geven boven alle andere. Het bleek reeds uit het eerder aangehaald gedicht; hier moge nog een ander volgen, waaruit bovendien de langzame overgang der zintuigen in elkaar blijkt. Hierdoor ontstaat een zekere onbepaalde fluïditeit, een voortvloeien zonder meer, waarbij de durée dus van zeer nabij getroffen wordt, terwijl toch anderzijds het geheel nog betekenis heeft, een betekenis, die niet meer rationeel te bepalen valt, maar desondanks, juist als Bergson wilde, een zeer bepaalde intuïtie tracht weer te geven:

À clymène

Mystiques barcarolles,
Romances sans paroles,
Chère, puisque tes yeux,
Couleur des cieux,

Puisque ta voix étrange
Vision qui dérange
Et trouble l'horizon
De ma raison,

Puisque l'arome insigne
De ta pâleur de cygne
Et puisque la candeur
De ton odeur,

Ah! puisque tout ton être,
Musique qui pénètre,
Nimbes d'anges défunts,
Tons et parfums,

A, sur d'almes cadences
En ses correspondances
Induit mon coeur subtil,
Ainsi soit-il!

Men heeft hier met een goed geconstrueerde zin te maken, die het gehele gedicht in beslag neemt en, binnen de verglijding, vaste steunpunten biedt (onder andere door het herhaalde *puisque*).

Dat deze constructie echter ook langzamerhand verdwijnen kan en dan plaats maakt voor een amorph, hoewel dikwijls ontroerend geheel, blijkt uit de ontwikkeling van enkele Nederlandse dichters. Het *musicalisme* heeft hier te lande een grotere rol gespeeld dan men gewoonlijk aanneemt; het heeft bovendien - wat zeer belangrijk is - enkele zeer interes-

sante experimenten doen ontstaan, die nog steeds niet voldoende onderzocht zijn en daarom ook niet naar waarde geschat kunnen worden. In deze gedichten gaat de betekenis verloren of ziet men hem langzamerhand verloren gaan. Zoals Leopold schrijft:

> *Gesneden in den alabasten rand*
> *is er een vers van een zoo uitverkoren*
> *zoetheid van woorden, dat de zin verloren*
> *wegdeinde in dit bedwelmende verband*[18].

Dit langzame wegdeinen van de betekenis, die plaats maakt voor de onmiddellijke uitdrukking der sensaties, vindt men in Nederland allereerst bij Gorter. Er is veelal spottend over deze 'sensitivistische' verzen geschreven, maar men moet toch ook toegeven, dat hier een uiterst belangwekkend, zij het ook zeer gevaarlijk, experiment beproefd werd, dat als zodanig alle belangstelling verdiende. De richting, waarin Gorter werkte, moest doodlopen en hij is dan ook teruggekeerd: hij heeft zich een tijdlang weer gehouden aan strakke vormgeving en strenge regels. Het kan echter nuttig zijn toch een gedicht uit deze merkwaardige periode te laten volgen. Men zal er uit zien, hoe gevaarlijk het aesthetische tekort van Bergson geweest is, hoe er juist met nadruk gewezen moet worden, op wat hij verzuimt te noemen.

> *De lucht was geel, als gele chrysanthemen -*
> *weien goudgroen in fonklende atmosfeeren*
> *van misten - goudgesmolten horizonnen -*
> *door goudzongloedend miststrooigoud verduisterd.*
>
> *Een gouden licht ter wereld, gouden twijfel,*
> *overal, overal, koninklijke twijfel,*
> *twijfelend goud, gouden vertwijfeling.*
>
> *Troonden onz' harten in het gouden duister,*
> *In 't goud onz' oogen als kristallen kronen*[19].

Het is nauwelijks meer mogelijk in deze regels een betekenis te ontdekken. Er volgen een aantal stamelende uitdrukkingen op elkaar, die alle een zekere sensatie onmiddellijk trachten weer te geven. In de ontwikkeling van de Nederlandse dichtkunst is in dit stamelen een raffinement naar voren gekomen, zonder dat daarmede een verscherping van betekenis is opgetreden. Integendeel, de betekenis der woorden is in vele gedichten van Engelman volkomen verloren gegaan. Zijn gedichten zijn *vocalises* geworden, zoals dikwijls uit de titels reeds blijkt:

Vera Janocopoulos[20]

Cantilene

Ambrosia, *wat vloeit mij aan?*
Uw schedelveld is koeler maan
en alle appels blozen

de klankgazelle die ik vond
hoe zoete zoele kindermond
van zeeschuim en van rozen

o muze in het morgenlicht
o minnares en slank gedicht
er is een god verscholen

violen vlagen op het mos
elysium, *de vlinders los*
en duizendjarig dolen

De uiterste grens voor gedichten, waar de woorden zich los zingen van hun betekenis, is hier bereikt. Men zou onjuist doen er zelfs maar een vaste betekenis in te willen zoeken. De bedoeling is geen andere geweest dan een gedicht van op elkaar volgende klanken te schrijven. Hierdoor is er geen intellectueel, vormgevend beginsel meer aanwezig. Dit betekent geenszins, dat dit speciale gedicht nu ook niet geslaagd

zou zijn. Integendeel, het is een fraai specimen van musicalistische poëzie, maar men moet er de nadruk op leggen, dat dit soort poëzie zich nooit voort kan zetten, dat men incidenteel deze gedichten kan schrijven, maar nooit in een grote reeks. Daarom zegt ter Braak niet ten onrechte in *Démasqué der schoonheid*: 'Jan Engelman zingt zachtjes voor zich heen, hij complotteert geraffineerd en argeloos met de muziek, in woorden, in halve, verweekte betekenissen, die alle vlinderachtige losheid van naïeve klanken simuleren en toch woorden blijven, schemerende associaties, verleidelijke wenken naar het rijk der begrippen...'

Mocht ter Braak in dit gedicht nog schemerende associaties zien, andere critici zijn veel verder gegaan. Zo schrijft Anthonie Donker in *De schichtige Pegasus*:

'... de taal is leeg, het vers is geestelijk luchtledig, het is een van de wereld van geest en ziel afgesloten spel van deinende klanken, het is een onvruchtbare navolging der muziek, waarin vroeger Gorter al faalde, het ontstaat op de simpele wijze van muzikale klankassociaties, een impressionistisch laisser-aller van invallen en rijmsuggesties'[21].

Ik zou niet gaarne willen uitmaken of dit veel omstreden gedicht al dan niet de limiet is, waartoe de musicalistische dichtkunst nadert. Het is ook niet mijn taak dit hier uit te maken; de bedoeling was slechts te wijzen op het grote tekort van de leer, zoals Bergson die heeft opgesteld. In het gedicht van Engelman heeft men daarvan een duidelijk voorbeeld: de voortstromende gevoelens worden uitgedrukt door een reeks disparate beelden zonder enige onderlinge band, waarmede de begrijpelijkheid van het geheel verbroken is. Het gedicht lijdt onder het ontbreken van een vormgevende factor en men kan nu ook definitief zeggen, dat Bergson te weinig waarde geschonken heeft aan het *doen,* aan de uitdrukkingswijze van de intuïtie. En, wanneer men met Brunschvicg, de kunstenaar bepaalt als *l'homme du faire pour le faire*[22], dan is hiermede de afwezigheid van een fundamenteel element in de denkbeelden van Bergson geconstateerd.

Uiteraard merkt men in muziek en dichtkunst niet zo

snel, dat er een zeker tekort is aan technisch vermogen. Men kan zonder groot vakmanschap toch nog fraaie gedichten schrijven; men kan bovendien, zoals Gorter gedaan heeft, deze technische vermogens van zich afwerpen en de onmiddellijke sensatie willen uitdrukken, maar daarmede heeft de poëzie een zeer gevaarlijke en moeilijke weg betreden. Bergson heeft daarbij letterlijk de weg gewezen. Voor de plastische kunsten kan men weliswaar deze richting voor de kunst aanduiden, maar het is desondanks voor de beeldhouwkunst principieel onmogelijk iets uit te drukken zonder een grote technische handvaardigheid. Het *doen*, het *maken*, spelen hier een overheersende rol. Het kunstwerk is, in de plastische kunsten, nog een *werk*stuk in de volste zin van het woord. Merkwaardig is dan ook te zien hoe Bergson in de enkele regels, die hij aan de plastische kunst wijdt[23], niet meer spreekt over de vluchtige beelden, die alleen het diepere en echte leven kunnen suggereren, maar nu ‘un je ne sais quoi de définitif et d'éternel’ ontdekt, dat in zijn ontroerende werking een grote rol speelt. De maatstaven voor poëzie en plastische kunsten lopen op deze wijze ver uiteen. Krijgt men bij de poëzie, naar Bergson's woorden, de indruk, dat alleen een in principe eindeloze rij beelden, die elkaar verdringen, de durée kan weergeven (en dan nog altijd op inadaequate wijze), bij de plastische kunsten wordt plotseling van een definitief en zelfs eeuwig moment in de vormgeving gesproken. Ongetwijfeld had Bergson een te scherp gevoel voor de specificiteit der kunsten dan dat hij zijn literaire opvattingen ook voor de plastische kunst van toepassing achtte. Maar men zag reeds, hoe gevaarlijk Bergson's mening, al of niet met zijn instemming op de literatuur toegepast, ook voor deze kunst is.

Het is begrijpelijk, dat Bergson voor zover hij zich met aesthetica bezig gehouden heeft, dit uitsluitend gedaan heeft als nadere uitwerking van zijn philosophische denkbeelden. Zo heeft hij uitvoerig het wezen van het komische beschreven in zijn meesterlijk werk: *Le Rire. Essai sur la signification du comique.* Hieruit blijkt, dat het komische ontstaat, wanneer

het *moi profond*, dat volledig vrij is en in een voortdurende vernieuwing voortglijdt, verandert in het *moi social*, dat als een automaat verloopt: ‘Le comique est ce côté de la personne par lequel elle ressemble à une chose; cet aspect des événements humains qui imite par sa raideur d'un genre tout particulier, le mécanisme pur et simple, l'automatisme, enfin le mouvement sans vie’[24].

Het komische is, zou men volgens Bergson moeten zeggen, de ongeoorloofde mechanisatie van het leven. Daar waar het automatisme doordringt in het vrije en onvoorzienbare leven, ontstaat het komische. Ik wil niet nalaten hier nogmaals de wijsgeer zelf aan het woord te laten:

‘Le raide, le tout fait, le mécanique, par opposition au souple, au continuellement changeant, au vivant... l'automatisme par opposition à l'activité libre, voilà ce que le rire souligne et voudrait corriger.’

Met tal van buitengewoon treffende voorbeelden weet Bergson deze theorie te illustreren en ieder zou deze met een aantal, aan zijn eigen ervaring ontleende, komische verhalen kunnen vermeerderen. Desondanks kan men zich afvragen of ook hier niet de tegenstelling te scherp gemaakt is, of het onvoorzienbare, vrij voortstromende ik inderdaad zo vrij is, of het ten slotte niet tamelijk grondig doordrongen wordt door automatisme. Zeer terecht heeft Vestdijk dan ook een belangrijke uitbreiding aangebracht in deze theorie. Hij zet uiteen[25], dat het komische eerst ontstaat, wanneer twee even zeer gemechaniseerde stelsels op elkaar botsen. In dit geval kan voor de beschouwer een komisch effect ontstaan. Hoe het ook zij, ook hier zou kunnen blijken, dat de tegenstelling, die Bergson gemaakt heeft tussen durée en intelligentie, tussen het ik, dat wordt, en het verstand, dat is, niet altijd te handhaven is.

Wij hebben nu in de loop van deze verhandeling gezien, hoe de kunstenaar zijn weg tot de werkelijkheid kan vinden door het verwijderen der symbolen, die niets dan gemakkelijk hanteerbare etiquetten zijn, hoe hij vervolgens de echte werkelijkheid kan uitdrukken (ondanks de onuitdrukbaar-

heid!) door de suggestie, welke een aantal beelden zouden kunnen verwekken. Wij zagen daarbij in hoe geringe mate Bergson aandacht heeft geschonken aan de structuur van deze suggestie, als wij ons zo mogen uitdrukken, en welke gevaren dit meebracht voor het kunstwerk, hetzij muzikaal of literair.

Er rest ons nog een laatste taak: na te gaan in hoeverre de denkbeelden van Bergson waarde hebben voor de aesthetische aanschouwing. Zeker is het geen toeval, dat Bergson zich enigermate heeft bezig gehouden met het gevoel, dat wij bezitten voor de bevalligheid. Deze is namelijk in alle opzichten het tegenovergestelde van het komische. Ontstaat dit (om bij Bergson's opvatting te blijven) door het op elkaar stoten van vrijheid en dwang, de bevalligheid ontstaat juist, wanneer de vrijheid zich als het ware 'van zelf' in het opgelegde kader past, wanneer zij daarin zonder zich geweld aan te doen en natuurlijkerwijze verloopt. De gracieuze bewegingen zijn vrij en toch te voorzien, zij vloeien in elkaar over en gehoorzamen aan een intern rhythme. Voor de bevalligheid zijn wij gevoelig door 'une espèce de sympathie physique'[26] en hier zijn wij te gelijker tijd bij het verschijnsel gekomen, dat in de wijsbegeerte van Bergson een belangrijke plaats inneemt, zoals trouwens reeds eerder opgemerkt is. De kunstenaar verplaatst zich door een zekere sympathie in het binnenste der voorwerpen, hij valt daarmede samen en leeft er in mee, tracht het ten slotte uit te drukken in een kunstwerk. De beschouwer tracht op dezelfde wijze wederom, via het kunstwerk, contact te krijgen met de oorspronkelijke beleving van de kunstenaar. Deze denkbeelden staan, in feite, niet ver af van de theorie der *Einfühlung*, die onder anderen door Lipps en Volkelt in het begin van deze eeuw ontwikkeld werd. In vele boeken en tijdschriftartikelen wordt uiteengezet, hoe het ik van de beschouwer overgaat in het aanschouwende kunstvoorwerp. Lipps gaat hierbij zo ver, dat hij schrijft van iemand, die *Faust* ziet:

'Das betrachtende Ich ist in dem Faust oder ist der Faust. Es ist ganz und gar in ihm und ist nur in ihm'[27].

Deze volledige overgang van het ik vindt haar oorzaak in

een ‘innere Nachahmung’, waarvan het mechanisme overigens voor Lipps zelf niet vaststaat en een zogenaamde ‘letzte psychologische Gegebenheit’ is. Heel treffend is hierbij echter, dat het aesthetisch genieten van een kunstwerk berust op sympathie, op ‘Einfühlen’, dat op zijn beurt berust op ‘innere Nachahmung’ van de zijde van de beschouwer! Vandaar dan ook, dat men in de loop van de ontwikkeling der ‘Einfühlungstheorie’ steeds sterker de nadruk heeft gelegd op de rol van de beschouwer. Men kwam zelfs tot de conclusie:

‘Der ästhetische Genusz ist nicht gegenständlicher Genusz, sondern Selbstgenusz...’

Tegen deze theorie zijn, naar mijn mening terecht, zeer ernstige bezwaren te berde gebracht. Scheler heeft in *Wesen und Formen der Sympathie* het verschijnsel der ‘innere Nachahmung’ ad absurdum gevoerd; Cassirer heeft in *Philosophie der symbolischen Formen* de ‘Einfühlung’ in het algemeen bestreden, gelijk Geiger dat gedaan heeft in *Zugänge zur Ästhetik* en *Beiträge zur Phänomenologie des ästhetischen Genusses.* Deze laatste onderscheidt een Innen- en Aussenkonzentration. Wanneer Bergson nu schrijft dat, bij een toneelstuk ‘ce qui nous a interessés, c'est moins ce qu'on nous a raconté d'autrui que ce qu'on nous a fait entrevoir de nous, tout un monde confus de choses vagues qui auraient voulu être et qui, par bonheur pour nous, n'ont pas été’[28], dan behoeft men niet lang te aarzelen alvorens een dergelijke aesthetische aanschouwing onder de Innenkonzentration te rekenen. De beschouwer richt zich, door middel van het kunstwerk, op zich zelf. Het kunstwerk brengt hem tot zich zelf. Deze Innenkonzentration is nu juist karakteristiek, meent Geiger, voor het dilettantisch genieten van kunstwerken. Men geniet van de inhoud, die men navoelt, zonder acht te slaan op de aesthetische bewerking, hetgeen ook een grote vakkennis zou eisen. Door dit navoelen en samenvallen met de inhoud geniet men tenslotte uitsluitend van zich zelf. De *ware*, aesthetische houding ligt in de Aussenkonzentration, die ‘den Werten des Kunstwerkes oder des ästhe-

tischen Gegenstandes seinen Ursprung verdankt'[29]. De dilettant geniet daarentegen van zijn eigen dromerijen, die in hem door de kunst verwekt worden; het kunstwerk als autonoom gestructureerde verschijning speelt geen rol meer. Zo bemerken wij dan ten slotte ook in de kunstaanschouwing naar de denkbeelden van Bergson een zeker tekort. De beschouwer valt niet alleen samen met de inhoud van het werk, hetgeen neerkomt op een genieten van zich zelf. Hij dient daarenboven een open oog te hebben voor het werkstuk als zodanig; hij moet, zou ik willen zeggen, *ad rem* zijn en de eigen structuur van dit werk kunnen doorlichten. Bij Bergson gebeurt dit in genen dele. De tegenstelling, die hij gemaakt heeft, tussen de onuitdrukbare en zich altijd vernieuwende durée enerzijds en de niet creatieve intelligentie anderzijds, is zo radicaal, dat zij onoverbrugbaar is geworden. Hij heeft daarbij de kant gekozen der durée en der intuïtie, die een contact is, een samenvallen en onmiddellijk beleven, maar moest dientengevolge de waarde van het *maken* in sterke mate verwaarlozen. In een uitgebreid artikel heeft Roman Ingarden[30] reeds gewaarschuwd tegen deze radicale onderscheiding. Ik meen er in deze verhandeling de gevaren van te hebben aangetoond. Door de nadruk te leggen op het unieke en onuitdrukbare van iedere werkelijke beleving, door bovendien het symbool uitsluitend te beschouwen als een intellectueel geladen etiquet, drijft men de kunst weliswaar verder, maar verder in de richting van een zwijgen! De kunstenaar kan geen genoegen nemen met de onmiddellijke beleving, hij moet deze uitdrukken, wil hij de naam van kunstenaar verdienen. Zo kon men dan ook terecht van het bergsonisme, dat gedrenkt is in aesthetische belevingen, beweren wat Jean Paulhan gezegd heeft in *Les Fleurs de Tarbes*: 'Je ne vois guère de doctrine en apparence plus étrangère ou plus hostile aux Lettres, mieux propre a les réduire à quelques amas de lâchetés, d'abandons'[31].

Bergson was in een tragische impasse geraakt, waarin de gehele moderne kunst hem vroeg of laat volgde. De letterkundigen dreven de onmiddellijke belevingen in de taal

binnen zonder verder naar de intellectuele vormgeving daarvan te vragen. Het principe der onuitdrukbaarheid, het *testimonium paupertatis* van iedere kunst, heerste alom en de kunst was gedoemd te verdwijnen. Misschien zou zij opgegaan zijn in een absoluter sfeer, maar kunstwerken zouden in ieder geval niet meer bestaan. Desondanks heeft zij zich hersteld en is zij blijven bestaan. De kunstenaars komen langzamerhand terug van deze betoverende en verleidelijke denkbeelden. Bergson was deze gelegenheid, binnen zijn leer, niet gegeven. Wanneer hij geen aesthetica geschreven heeft, dan is de oorzaak hiervan, dat het hem, in zijn denken, niet mogelijk was.

Eindnoten:

1 Vgl. R. Bayer, *L'Esthétique de Bergson* in *Études bergsoniennes* (Paris 1942), p. 124-199 en afdeling III en VI van *Henri Bergson* (Essais et témoignages recueillis par Albert Béguin et Pierre Thévenaz) Neuchâtel 1943
2 *Essai*, p. 174
3 *Evolution créatrice*, p. 168-169
4 *Essai*, p. 104
5 *La pensée et le mouvant*, p. 35-36
6 *ibid.*, p. 51-52
7 *ibid.*, p. 137
8 Vgl. *L'Energie spirituelle*, p. 172,
9 *La pensée et le mouvant* p. 206
10 *Le rire*, p. 160
11 *Essai*, p. 101
12 *Le rire*, p. 153
13 p. 210 sq.
14 In *L'artiste et l'absolu. Paul Valéry et Marcel Proust* (Assen 1941), p. 87 en 119. Aan de aldaar gegeven bibliographie dient te worden toegevoegd: M. Blanchot, *Faux Pas* (Paris 1943), p. 140 en Floris Delattre, *Bergson et Proust* in *Les Études Bergsoniennes*, I, 1948.
15 Paris 1927, p. 254
16 Maurice Boucher, *Claude Debussy* (Paris 1930), p. 53
17 Maestricht 1939, p. 36
18 Rotterdam 1935, p. 89
19 Uit *De school der poëzie* (Amsterdam 1897), p. 6
20 *De tuin van Eros* (Amsterdam 1934), p. 97
21 p. 60 en p. 56
22 *De la connaissance de soi* (Paris 1931), p. 154
23 o.a. *Essai*, p. 11
24 p. 88
25 *De zin van het komische* in *Centaur* I 4, Januari 1946, p. 170 sq.
26 *Essai*, p. 10
27 In *Weiteres zur Einfühlung* (Archiv für die gesammte Psychologie IV)
28 *Le rire*, p. 163
29 M. Geiger, *Zugänge zur Ästhetik*, p. 5
30 *Jahrbuch für Philosophie und phanomenologische Forschung*, 1925
31 Paris 1941, p. 65

IV. Aspecten der pseudonymiteit

Op het eerste gezicht kan het schijnen, alsof de pseudonymiteit geen problemen stelt van een bijzondere psychologische of aesthetische structuur. Immers, wanneer iemand, om in het openbaar op te treden, een pseudoniem kiest, dan is dat ongetwijfeld, omdat hij zich verbergen wil. De redenen hiertoe kunnen zeer verschillend zijn, maar in het algemeen zijn zij sociaal bepaald en stemmen zij in één opzicht overeen: zij hebben alle ten doel de ware, de werkelijke persoon van de kunstenaar (algemener: van degene, die naar buiten optreedt) te verbergen en eventueel buiten schot te houden. Bij de beoordeling van dit soort werkelijke schuilnamen kan men zich afvragen in hoeverre zij efficient zijn, welke de motieven van de kunstenaar geweest moeten zijn om zich te willen verbergen en ten slotte waarom hij zich juist achter één bepaalde en geen andere naam verborgen heeft. Het ligt echter geenszins in mijn bedoeling de psychische structuur te onderzoeken, die ten grondslag ligt aan deze pseudoniemen. Wanneer schrijvers als Thibault (Anatole France), Farigoule (Jules Romains) en Arouet (Voltaire) zich een schuilnaam kiezen, dan is dat grotendeels bepaald door morele, intellectuele en soms financiële factoren. Ik wil me daarentegen bepalen tot die kunstenaars, bij wie, als het ware, de pseudoniemen uit hun wezen zelf gegroeid zijn.

Hier ligt het probleem namelijk geheel anders. Er wordt een pseudoniem gekozen, niet om zich te verbergen, maar integendeel om zich in zekere zin prijs te geven. De nadruk moet vallen op: in zekere zin. Men geeft zich prijs om zich

onmiddellijk weer in bezit te nemen, men stelt zich hàlf bloot, men leent zich en geeft zich niet. In dergelijke gevallen, die zich sinds de Romantiek veelvuldig voordoen, is het verschijnsel der pseudonymiteit veel ingewikkelder en zeer zeker ook veel merkwaardiger geworden. De kunstenaars (tot wie ik mij nu verder beperk) houden zich niet meer aan één schuilnaam, maar kiezen dikwijls voor ieder nieuw werk een nieuw pseudoniem, zodat men zeer terecht heeft kunnen spreken van polyonymiteit[1]. Twee voorbeelden mogen hier volstaan. Allereerst de Franse romancier Henri Beyle. Zijn werken verschenen onder de volgende namen:

1814 *Vie de Haydn*, par Louis-Alexandre-César Bombet;
1817 *Histoire de la peinture en Italie*, par M.B.A.A.;
1817 *Rome*, *Naples et Florence*, par M. de Stendhal, officier de cavalerie;
1822 *De l'amour*, par l'auteur de *La peinture en Italie*;
1823 *Racine et Shakespeare*, par M. de Stendhal;
1827 *Armance*, anonyme;
1831 *Le rouge et le noir*, par M. de Stendhal;
1839 *La chartreuse de Parme*, par l'auteur de *Rouge et noir.*

Ten slotte verschijnt nog een autobiographie onder de naam van *H*enri *B*rulard. Mocht Beyle nog een zekere voorkeur vertonen voor één schuilnaam, veel minder is dit het geval bij de Deense dichter-philosooph Kierkegaard, wiens werken hieronder volgen (in Duitse vertaling):

1843 *Entweder-Oder* von Viktor Eremita;
1843 *Furcht und Zittern* von Johannes de Silentio;
1843 *Die Wiederholung* von Constantin Constantius;
1844 *Begrijf der Angst* von Vigilius Hafniensis;
1844 *Vorworte* von Nicolaus Notabene;
1844 *Philosophische Brocken* von Johannes Climacus;
1845 *Stadien auf dem Lebenswege* von Hilarius Buchbinder.

Naast deze zeer typische gevallen denke men ook nog aan de pseudoniemen en andere vermommingen, die Hölderlin

gekozen heeft, evenals Von Hardenberg (Novalis), La Brunie (Gérard de Nerval), Nietzsche, Pascal, Schumann om slechts enkele zo verscheiden mogelijk te kiezen. De schuilnamen van deze kunstenaars en wijsgeren zijn niet uitsluitend aan sociale oorzaken te danken. Zij hebben een veel diepere, psychische, grond, die ik hier wil trachten te ontdekken.

Zelfs wanneer men niets naders zou weten van de persoonlijkheden dezer kunstenaars, wordt men, reeds bij het lezen van deze hoeveelheid pseudoniemen voor één en dezelfde persoon, onweerstaanbaar beslopen door het onprettige gevoel, alsof men hier te maken zou hebben met dubbelzinnige (om niet te zeggen: veelzinnige) figuren, die zich niet verantwoordelijk wensen te stellen voor hetgeen zij schrijven; die psychisch, als het ware, clandestien leven en zich verstoppen, maar zich uitsluitend verstoppen met de bedoeling gevonden te kunnen en te willen worden. Anderzijds krijgt men de indruk, dat deze schrijvers geen genoegen kunnen nemen met de beperking, hun noodzakelijkerwijs door de aard van hun persoonlijkheid en karakter opgelegd; dat zij trachten dit kader te doorbreken door iedere keer in andere gedaante naar voren te treden en op deze wijze *in meer exemplaren* te leven.

Wanneer men van deze laatste denkbeelden uitgaat, vindt men een hoogst merkwaardig aanknopingspunt in de structuur van de zogenaamde ‘primitieve geest’, die immers ook tracht door naamsverspreiding een groter machtsgebied te bestrijken. Wie de naam bezit, bezit de persoon, die daarin volkomen geabsorbeerd wordt. Een van de meest te benijden voorrechten, die de goden gegeven zijn, is hun grote hoeveelheid namen. Zeer terecht schrijft Cassirer in zijn *Philosophie der symbolischen Formen*: ‘Im Namen ruht das Geheimnis der göttlichen Fülle: die Vielfältigkeit der Gottesnamen, die göttliche “Polyonymie” und “Myrionymie” ist das eigentliche Kennzeichen der Unerschöpflichkeit des Wirkens Gottes’[2]. Wat voor de goddelijke werking geldt, is ook van toepassing op de kunstenaars, die hier behandeld worden. Zij trachten waarlijk ‘vol’ te zijn en deze volheid te demonstreren door voortdurend andere, min of meer onafhankelijke, as-

pecten van hun persoonlijkheid naar voren te brengen. Om dit zo doeltreffend mogelijk te bereiken, doen zij een masker voor, dat, evenals bij primitieve volkeren, hen zelf verbergt, maar ook een geheel nieuwe persoon (of godheid) naar voren brengt, die zij zijn en niet zijn. Zij representeren niet alleen de nieuwe persoon, maar presenteren hem tegelijkertijd, en dat wel in de meest stringente zin van het woord: zij maken de nieuwe persoon tegenwoordig, aanwezig en werkzaam. Zodoende oefenen deze kunstenaars wel een zeker bedrog, een ‘fraus’, maar het is bedrog van een zeer vreemde aard, zelfs, zo men wil, een ‘pia fraus’. Deze uitdrukking moge contradictoir schijnen, zij drukt desniettegenstaande, of misschien juist daardoor, nauwkeurig uit, wat de geestelijke houding van de behandelde figuren is. Zij leggen het ene masker af uitsluitend om het andere op te zetten en maken dientengevolge de indruk nooit zichzelf te willen of te durven zijn. Dit zou op een bedrog kunnen duiden. Anderzijds projecteren zij iedere keer hun wezen, als een steeds weer nieuw, in een steeds ander masker, hetgeen dan alleen een gevolg van hun eerlijkheid kan zijn. Het is trouwens nauwelijks mogelijk, in deze gevallen, van ‘wezen’ te spreken, wanneer men daarmede bedoelt: een constante in de menselijke geest, eenonveranderlijk en vast baken, niet door tijd of ruimte aan te tasten. Deze kunstenaars zijn te ongedurig; altijd weer verheft zich de onrust bij hen en juist deze onrust drijft hen naar onophoudelijke vernieuwingen, die zij beleven, wegen en verwerpen. Gelijk moderne Proteus-figuren, treden zij altijd in een andere gedaante op, die weinig of geen overeenkomst behoeft te hebben met alle voorafgaande en volgende. Zij zijn in feite veelvormig en veelzijdig, van een zo grote plasticiteit, dat zij, altijd onbevredigd en bijna vertwijfeld, van de ene uitingsvorm in de andere overglijden.

Van een psychologisch oogpunt bezien heeft men hier te maken met een buitengewoon merkwaardig en nog te weinig onderzocht niveau van de menselijke geest. Deze ‘polymorphe’ kunstenaars zijn zeker niet door één ‘faculté maîtresse’ te duiden, zoals de philosophische literair-historicus Taine dat

getracht heeft. Hun hoofdeigenschap zou dan juist moeten zijn er gene te hebben, zich voortdurend te vernieuwen, te hernemen en daardoor gedeeltelijk op te gaan in een groot aantal semi-fictieve personen (door pseudoniemen aangeduid), die alle uitgroeisels van de kunstenaar zijn; die zeker nog aan hem gebonden zijn, maar anderzijds ook een vrijwel onafhankelijk bestaan kunnen leiden, los van en soms wel tegen hun schepper in. Misschien wordt de kern van het vraagstuk nog het scherpst getroffen, wanneer men hier zou spreken van een psychische symbiose. Immers de kunstenaar en de personen, die hij representeert, leven in enge samenwerking, in voortdurende wisselwerking, waarbij de representaties soms een onafhankelijk bestaan beginnen te leiden en zich tegen de schepper dreigen te verzetten.

Dat hier geen theoretisch geconstrueerd probleem aan de orde is, maar wel degelijk een realiteit, moge uit de volgende voorbeelden blijken. Allereerst verhaalt een sprookje van Andersen (*De schaduw*), hoe een ambitieuze schaduw een onafhankelijk leven begint, vervolgens zijn bescheiden meester verdringt en ten slotte laat doden. Men zou zich kunnen afvragen of een sprookje (‘maar een sprookje’) nu wel bewijskracht genoeg bezit, maar dit sprookje maakt alleen daarom een diepe indruk, omdat men hier te maken heeft met vast verankerde denkbeelden, die zich aan de bron bevinden van het menselijk denken en voelen. Men zou met Jung kunnen zeggen, dat hier sprake is van een ‘archetype’. Naast dit sprookje vindt men in de literatuur ontelbare voorbeelden van een representatie, die de kunstenaar als vrijwel identiek met zichzelf beschouwt, namelijk de dubbelganger[3]. Ik noem slechts:

Musset, *La Nuit de Décembre*;
Hoffmann, *Abenteuer der Sylvesternacht*;
Hoffmann, *Elixire des Teufels*;
Wilde, *Dorian Gray*;
Poe, *William Wilson.*

Ten slotte behoeft men zijn voorbeelden zelfs niet alleen in de literatuur te zoeken, maar zijn zij ook in het dagelijkse

leven te vinden. De reeds eerder genoemde Sören Kierkegaard heeft in een schendblaadje, dat te Kopenhagen verscheen, onder pseudoniem, hevig geageerd tegen de Deense jeugdbederver Kierkegaard. Niet veel jaren voor hem heeft, in Berlijn, E.T.A. Hoffmann, uitgedost als zijn romanfiguur Kapellmeister Kreisler, café's en theaters bezocht om een ieder te waarschuwen tegen de verdorven en mislukte Hoffmann. Zeer zeker heeft men hier te maken met extreme gevallen, met een in alle opzichten over-spannen *spel*, maar wanneer men deze verschijnselen op een niveau van mindere tensie stelt, zoals hier het geval is voor de kunstenaar en zijn pseudoniemen, dan kan het belangwekkend zijn de structuur van dit spel nader te beschrijven.

Tussen de mens en de pseudoniemen, die hij zich gekozen heeft, heerst een voortdurende wisselwerking, een afstoten en aantrekken, dat aan geheimzinnige en door niemand gekende spelregels gebonden is. Soms staan beide polen zeer dicht bij elkaar, vallen bijna samen, om later weer uiteen te gaan en wel zo ver, dat het veld tussen beide oneindig groot wordt en de wederzijdse beïnvloeding als opgeheven is te beschouwen. In werkelijke rust is het geheel nooit. Er heerst een ononderbroken wijzigen, dat op zichzelf niet uit te drukken is, maar uitsluitend doorleefd kan worden. De kunstenaar speelt met zijn pseudoniemen, zoals een kat met de muis, maar het kan voorkomen (en wij zagen, dàt het voorkomt), dat plotseling het pseudoniem de kat is en de kunstenaar in de situatie van de muis gedrongen wordt. Het is ook geenszins gewenst om, wanneer hier van spel gesproken wordt, te denken aan een verschijnsel, dat betrekkelijk kinderachtig zou zijn en alle ernst zou missen. Integendeel: de kunstenaar speelt een ernstig, en zelfs een gevaarlijk, spel: *severe ludit.* Door dit spel tracht hij alle gebieden in en buiten zich te exploreren en te veroveren. Hij kan en wil zich niet bepalen tot zijn toevallige en zeker ook door sociale factoren beperkte persoonlijkheid, maar grijpt hoger, of, in ieder geval, daarbuiten door zo plastisch en zo vormbaar mogelijk te blijven. Hij streeft er naar alle mogelijkheden, alle tendenties, die zich

in hem voordoen, te doorlichten en te erkennen als zodanig. Op deze wijze wil hij trachten het absolute, de volmaakte 'volheid' te bereiken, waarin hij zichzelf als geheel heeft uitgedrukt en waarin hij tegelijkertijd is opgenomen. Gelukt hem dit echter niet (en hoe zou een mens daar ooit in kunnen slagen?), dan valt hij terug in een sfeer, die hij zelf als relatief kent en zo ook beschouwd wenst te zien. Daarom is hij bevreesd zijn mogelijkheden te realiseren, waardoor zij, zoals het woord reeds aanduidt, te werkelijk, misschien te werkzaam en zeker te de-finitief zouden worden. Een enkele gerealiseerde mogelijkheid zou op te exclusieve wijze zijn steeds wisselende persoonlijkheid representeren. Wil hij deze mogelijkheden uitdrukken, dan moet dit duidelijk geschieden als 'mogelijkheden *hic et nunc*', die slechts op dit ogenblik en in deze situatie gelden, dan moet dit dus geschieden onder pseudoniem. Zo alleen kan immers blijken, dat alles, wat medegedeeld wordt, slechts gedeeltelijk van de kunstenaar als absolute 'volheid' stamt en verder van zijn zeer betrekkelijke, steeds wisselende, mogelijkheden, die hij niet is, maar zou kunnen zijn en waarvoor hij dus niet de volle verantwoordelijkheid kan dragen.

Naast deze uitdrukkingswijze door middel van pseudoniemen bestaat er nog een andere, nauw er mede samenhangend en dikwijls zelfs samenvallend: de ironie[4]. Het bij uitstek dynamische karakter der ironie, haar voortdurend verglijden van het ene aspect naar het andere, haar licht en teer schaven langs de oppervlakte der verschijnselen (waardoor zij des te dieper kan raken!), haar ononderbroken *spelen* juist met alle gegevens, dit alles maakt haar zeer geschikt om uitdrukking te geven aan het spel, dat zich afspeelt, op de grens van werkelijkheid en onwerkelijkheid, tussen de kunstenaar en zijn vermommingen[5]. De ironie duidt liever aan dan te beweren; bij een eventuele verantwoording glijdt zij glimlachend weg; zij is de altijd soepele, altijd in beweging, altijd waakzaam voor ieder aspect, dat zich voordoet, maar zij laat zich niet verstarren in redenering of bewijsvoering. Daardoor vindt het spel, dat zich voordoet tussen de kunste-

naar en zijn representaties, zijn volmaaktste uitdrukking in de ironie en de daarmede samenhangende pseudonymiteit.

Op dit punt gekomen van de analyse der spel-sfeer is het misschien gewenst zich af te vragen in hoeverre men hier te maken heeft met werkelijke, of werkelijk volgroeide, kunstenaars. Men krijgt namelijk de indruk, alsof de hierboven behandelde kunstenaars in hun wezen iets zwevends behouden; iets, dat niet geacheveerd is en dat zij als zodanig wensen te handhaven. Bij de zéér grote kunstenaars als Shakespeare, Vondel, Racine bemerkt men nauwelijks iets van een dergelijke structuur. Bij hen lijkt het alsof zij uit een werkelijk bereikte ‘volheid’ (waarnaar de anderen streefden) hun werken geschapen hebben; alsof zij waarlijk van een absolute sfeer uit een absoluut kunstwerk konden vormen. Hoewel het de vraag blijft of niet ook bij hen een nadere beschouwing soortgelijke feiten aan het licht zou brengen (die overigens niet tot de literatuur beperkt blijven; in Rembrandt's oeuvre bijvoorbeeld zouden de vele zelfportretten in die richting kunnen wijzen!), moet men wel zeggen, dat deze verschijnselen bij hen althans veel sterker vermomd en weggewerkt, zelfs wel overwonnen werden. In hun geval zou de hier behandelde structuur inderdaad àfgemaakt zijn, waarbij men deze laatste uitdrukking in beide betekenissen dient te lezen. Bij andere kunstenaars daarentegen treedt de spel-sfeer van pseudoniemen, maskers en vermommingen, puur en zonder masker, in het kunstwerk naar voren. De vraag blijft nu of men deze laatste kunstenaars (zoals men wel gedaan heeft) ook werkelijk als minder groot en niet volgroeid moet beschouwen.

Het is aan geen twijfel onderhevig, dat men hier tegenover twee zeer verschillende kunstenaarstypen staat, waarvan het eerste, zo men wil: het klassieke, een veel serener indruk maakt dan degenen, die tot de hier behandelde categorie behoren. Men zou zelfs, wanneer men de scheidingslijn zo scherp mogelijk wenst te trekken, van de laatste als dilettanten kunnen spreken tegenover de anderen, die dan de waarlijke vakmensen (‘artisans’) zouden zijn. Het woord

dilettant heeft een zekere depreciërende bijklank, die tot vele misverstanden aanleiding kan geven en ook inderdaad heeft gegeven. Ik vat dit begrip geenszins zo op, maar wens veeleer te wijzen op de merkwaardige eigenschappen, die de dilettant bezit. Hij is namelijk bij uitstek degene, die zich in de spel-sfeer ophoudt en zich daarin vermeit (delectari). Hij neemt als beschouwer deel aan het voortdurende, altijd wisselende, kaleidoscopische, spel van zijn mogelijkheden zonder deze ooit tot een bepaald (en dus: beperkend) doel samen te vatten en te bundelen tot één organisch geheel. Door dit constante, beschouwende deelnemen is hij, als het ware, een levende paradox, hetgeen reeds uit de samenkoppeling dier woorden blijkt. Zijn doelstelling is uitsluitend deze paradox zo lang en zo consequent mogelijk te handhaven. Dit moet echter als uitgesloten beschouwd worden. Ofwel de dilettant verstart in deze houding, die juist geen verstarring dulden kan, en wordt dan een mystificateur; ofwel hij valt terug in het normale bestaan en beleeft de realiteit gelijk ieder ander. De derde, en voor ons belangrijkste, uitweg uit deze dilettantische levenshouding is die, welke leidt naar de kunst. Er bestaat namelijk een mogelijkheid deze houding uit te kristalliseren in het kunstwerk en juist deze laatste mogelijkheid hebben alle hier behandelde figuren gekozen. Het gaat dus niet aan hen als dilettanten te bestempelen. Het wezenlijke kenmerk van de dilettant is immers, dat hij niets anders is dan dat; dat hij niets anders wil en misschien ook kàn zijn. Kunstenaars en wijsgeren als Hoffmann, Schumann, Kierkegaard enz. hebben echter dit psychisch niveau doorbroken (zonder het te vernietigen!) en het getransponeerd op een ander plan, waardoor hun dilettantisme zich in zekere mate van hen losgeweekt en zelfstandig gemaakt heeft. Zij hebben het waagstuk bestaan, een houding, die zich niet vast laat leggen, toch te bestendigen in kunstwerk of theorie.

Mag het dus onjuist zijn hen als dilettanten te beschouwen, er blijft toch een groot verschil bestaan tussen deze kunstenaars en de werkelijk klassieke. Ik meen, dat hier allereerst sprake is van een verschillende doelstelling. Terwijl de klassieke

kunstenaar het niveau van spel en pseudonymiteit (dat bij een ieder aanwezig is en bij vrijwel allen aantoonbaar!) overwint en àfmaakt, zodat het nauwelijks sporen achterlaat, tracht de andere categorie juist dit niveau, tale quale, op de voorgrond te stellen en te concretiseren. Men kan dus niet spreken van volgroeid, doch uitsluitend van verschil in opzet en bedoeling. Het zal onmiddellijk duidelijk zijn (en in de tekst bleek het ook reeds), dat hiermede een verschil tussen beide groepen is uitgewerkt, dat vrijwel gedekt wordt door het onderscheid tussen klassiek en romantisch. Ik beschouw deze beide termen echter niet als literair-historische of kunst-historische en eerst recht niet als chronologische aanduidingen, maar als indices van een bepaalde aesthetische doelstelling, die uitsluitend door een psychologische en philosophische beschrijving te ontcijferen valt.

Naast het dilettantisme en het niet volgroeid zijn heeft men de romantische kunstenaars veelal een gebrek aan eerlijkheid verweten. Binnen het kader, dat hier gesteld is, moet dit ook wel zeer duidelijk zijn: pseudoniem betekent immers niets anders dan gelogen naam. Reeds in het begin van dit artikel werd op de oneerlijkheid enerzijds, op de zuivere houding anderzijds van deze romantici gewezen. Men heeft echter, de laatste jaren, te zeer de neiging gehad alleen datgene als eerlijk en onverbloemd te beschouwen, wat onmiddellijk en zonder afwijking uit het innerlijk van de mens duidelijk werd. Deze vrijwel instinctieve eerlijkheid heeft alle voordelen, maar ook alle nadelen van het instinct. Zij is éénduidig en onmiddellijk volledig gegeven, maar daarna is zij ook uitgeput; er is geen halo van mogelijkheden meer om haar heen. Ten slotte kan zij niets anders doen dan zich herhalen, wat voor de absolute eerlijkheid misschien het ideaal kan zijn. Op menselijk niveau echter is de eerlijkheid een zeer lang aarzelen, een voortdurend wikken der mogelijkheden, waarbij in deze aarzeling zelve geen enkele noodzaak bestaat een einde te maken aan het overwegen[6]. De dwang daartoe komt altijd van buiten. Inderdaad is de beslissing altijd armer dan de keuze; zij is slechts de verwerkelijking van één der

mogelijkheden, die de keuze bood. Dat juist deze beslissing genomen wordt en geen andere, vindt bijna altijd zijn oorzaak in uiterlijke redenen. Wanneer dus de romantische kunstenaar deze beslissing weigert te nemen en binnen een nooit voltooide keuze blijft staan, dan is hij daarom zeker niet minder eerlijk. Integendeel, hij bevindt zich in een zuiverder situatie, ten opzichte van zijn mogelijkheden, dan ieder ander, die arbitrair (want niet uitsluitend uit innerlijke noodzaak) één dezer mogelijkheden tot werkelijkheid gemaakt heeft. De romantische mens tracht hieraan te ontsnappen door de vele vermommingen en pseudoniemen te aanvaarden, die dan wel tussen de polen van fictie en werkelijkheid blijven zweven, maar daardoor ook juister de feitelijke toestand aangeven dan op welke andere wijze ook mogelijk is.

Ook wanneer men de eerlijkheid van de romantische kunstenaar stelt tegenover die van de klassieke, begaat men een ernstige fout. De algemene opvatting (waarin men gestijfd wordt door de mededelingen der klassieke kunstenaars zelf) is namelijk, dat de klassieke kunst niets anders beoogt dan een getrouwe afbeelding, een nauwkeurige copie, der werkelijkheid te zijn. Wanneer over deze afbeeldingstheorie gesproken wordt, denkt men onwillekeurig aan de schilderkunst en inderdaad kan men zich niet aan de indruk onttrekken dat de schilderijen van een Frans Hals of Jan Steen een onmiddellijke weergave der aanschouwde werkelijkheid zijn. Ook voor de klassieke literatuur geldt zeker hetzelfde. In werkelijkheid echter is het scheppingsproces hier eveneens geheel anders verlopen. Na de noodzakelijke doorbreking der werkelijkheid, die voor ieder kunstenaar, en dus ook voor de klassieke, geldt en die vrijwel altijd via de spel-sfeer (tot uiting gebracht in pseudoniemen en vermommingen) geschiedt, is de klassieke kunstenaar weer tot een nieuwe verwerking overgegaan. Hij tracht namelijk deze sfeer te doorbreken en te geraken tot een uitgebalanceerd, harmonisch en organisch geheel, dat de werkelijkheid dus niet onmiddellijk, maar middellijk (langs een omweg) weergeeft. In feite heeft hier zeker geen directe weergave plaats gevonden, maar is de

afbeelding bereikt door een tweeledige bewerking der oorspronkelijke gegevens. De romantische kunstenaar blijft staan bij de eerste bewerking, waardoor hij in de spel-sfeer geraakt. Deze sfeer wil hij trachten te realiseren (hetgeen uitsluitend op indirecte wijze kan geschieden) in een definitieve en concrete voltooiing. Hoewel dit pogen principieel onmogelijk is, wil hij toch niet, gelijk de klassieke kunstenaar, deze sfeer doorbreken en daardoor opheffen. Wil men dus bij de romantische mens van oneerlijkheid blijven spreken, dan geldt voor de klassieke kunstenaars een dubbele oneerlijkheid, bestaande uit een tweeledige bewerking, die hen eventueel naar een eerlijke en getrouwe afbeelding der dagelijkse werkelijkheid terug kan leiden.

Dat de romantische kunstenaar zich altijd op indirecte wijze wil, en zelfs moet uiten, brengt hem in de richting van het moderne philosopheren, dat men met de naam van existentie-philosophie pleegt aan te duiden. Op zichzelf is dit feit niet zo verbazingwekkend, wanneer men bedenkt, dat de schrijver, van wiens pseudoniemen ik hier ben uitgegaan: Sören Kierkegaard, door deze hedendaagse wijsgeren als een der hunnen wordt aangezien en, met Nietzsche, tot de geestelijke vaders van dit denken behoort. Van deze moderne denkers heeft de Duitse wijsgeer Karl Jaspers zich vermoedelijk het meest beziggehouden met de uitdrukkingsmogelijkheden, die de existentie gegeven zijn. Direct kan deze zich nooit uiten, aangezien zij dan in ‘bloszes Dasein’ zou vervallen, terwijl zij anderzijds ook in zichzelve geen mogelijkheid tot uiting heeft, zij is namelijk ‘sprachlos’. De enige wijze, die overblijft, is de ‘indirekte Mitteilung’, waardoor de existentie blijft wat zij in wezen is: ‘vieldeutig’[7]. Hier is, zoals men ziet, sprake van een hoogst merkwaardige historische beïnvloeding, die zo bevruchtend gewerkt heeft, omdat Jaspers, als het ware, de abstracte conclusies getrokken heeft uit wat Kierkegaard, en met hem vele anderen, concreet doorleefd heeft.

Zonder dat er van invloed sprake kan zijn, is de Franse dichter Paul Valéry, langs een geheel andere weg, tot soort-

gelijke opvattingen betreffende spel en kunst gekomen[8]. Deze moderne dichter-philosoof (treffend is overigens, hoe wij ons, in dit artikel, voortdurend moeten ophouden in het grensgebied van kunst en wijsbegeerte!) heeft zeer fraaie analysen gegeven van de menselijke geest, in zoverre deze zich bezighoudt met, en zelfs opgaat in, het spel van eigen mogelijkheden. De geest is, volgens hem, niets anders dan ‘une puissance de transformation’[9], en de door Valéry geschapen, legendarische figuur van M. Teste, is in feite, de paradoxale incarnatie van deze *puissance.* M. Teste (een der pseudoniemen van Valéry) leeft uitsluitend in zijn eigen wisselingen: ‘Il était l'être absorbé dans sa variation’[10]. En in zijn logboek voegt hij er aan toe, dat alleen dergelijke geesten de waarlijk grote en rijke zijn, die niet meer tot een zekerheid kunnen komen; die onophoudelijk blijven ronddolen en zoeken naar een nooit te bereiken, want definitief, doel. ‘Peut-être était-il parvenu à cet étrange état de ne pouvoir regarder sa propre décision ou réponse intérieure, que sous l'aspect d'un expédient, sachant bien que le développement de son attention serait infini et que *l'idée* d'en *finir* n'a plus aucun sens, dans un esprit qui se connaît assez. Il était au degré de *civilisation intérieure* où la conscience ne souffre plus d'opinions qu'elle ne les accompagne de leur cortège de modalités et qu'elle ne se repose (si c'est là se reposer) que dans le sentiment de ses prodiges, de ses exercices, de ses substitutions, de ses précisions innombrables’[11].

Tot een dergelijke geestelijke attitude van wanhopige en onverbiddelijke scherpte (‘d'une netteté désespérée’) mag een romanfiguur als M. Teste in staat zijn, in het gewone leven leidt deze houding noodzakelijkerwijs tot uitwassen. Inderdaad treedt bij de romantische kunstenaar dan ook veelal een versplintering der persoonlijkheid op, die zelfs tot pathologische grenzen kan naderen, zoals wij zagen bij Hoffmann onder anderen. De macht tot coördinatie der geestelijke vermogens gaat langzamerhand verloren en de verschillende pseudoniemen beginnen een eigen en onafhankelijk leven te leiden. Zoals reeds eerder beschreven werd, kan dit zo ver

gaan, dat zij elkaar en hun schepper bestrijden, zodat men kan spreken van welhaast *tragische* conflicten, die zich afspelen in de geest van de romantische kunstenaar. Door eigen schuld (kenmerk bij uitstek van het tragische), door gebrek aan coördinatie-vermogen, raakt hij steeds meer verstrikt in moeilijkheden, die hem ten verderve richten. Terwijl hij enerzijds, vertwijfeld en verscheurd, een uitweg zoekt te vinden in de chaos van neigingen en gevoelens, die zich vrijwel onafhankelijk van hem ontwikkelen, wordt hij anderzijds juist onweerstaanbaar aangetrokken door dit lokkende, sirenische koor van mogelijkheden, die in hem zijn. Deze onontkomelijke tweespalt, men zou eigenlijk dienen te zeggen: verbrokkeling, kan de romantische kunstenaar niet meer beheersen, en zo leeft hij in een gedurige gescheurdheid en disharmonie, die zeer dikwijls het louterende einde van iedere tragedie ook nog mist. Het is overigens merkwaardig, dat, met uitzondering van Kleist, geen van deze romantici, die zo een tragisch leven geleid hebben, er in geslaagd is een duurzame tragedie te scheppen, terwijl in het algemeen ‘rustige’ geesten, als bijvoorbeeld Corneille geweest en Racine geworden is, in staat zijn geweest tragedies van hoog gehalte te schrijven. Ook hier blijkt weer de voor iedere kunstenaar noodzakelijke transpositie, die plaats móet vinden, van de psychische gegevens naar de aesthetische resultaten.

Kan de romantische kunstenaar, die in een tragische sfeer van pseudonymiteit en indirectheid leeft, zich dus niet of nauwelijks in de tragedie uiten, dan blijft de vraag over in welk genre kunstwerken hij zich op de meest zuivere en adaequate wijze kan realiseren. Deze werken moeten dan een structuur bezitten, die vrijer, losser en ongebondener is dan die, welke men bij het klassieke kunstwerk in het algemeen pleegt te vinden, opdat daardoor het polymorphe en veelzijdige karakter van de romantische geest zo scherp mogelijk kan blijken. Hoewel men een dergelijke structuur in de verschillende kunsten veelvuldig kan aantreffen, op zeer duidelijke wijze bijvoorbeeld in de muziek van Schumann, is het toch gewenst zich te beperken tot de literatuur, waar deze vormen

het gemakkelijkst en dientengevolge ook het eenvoudigst onderzocht kunnen worden.

Het eerste genre, waar deze kunstenaars gelegenheid krijgen zich vrijer en gemakkelijker te bewegen, is de dialoog of in het algemeen: de weergave van een gesprek. Door het invoeren van meer sprekers, die alle een verschillende geaardheid bezitten, krijgen zij de kans een probleem of verschijnsel ongedwongen, spelenderwijze, van alle mogelijke kanten te benaderen. Bovendien behoeft, in een natuurlijk verlopend gesprek, het onderwerp niet zo strak en streng ontwikkeld te worden, als dit het geval is bij een theoretische verhandeling. Hier treden mènsen naar voren met al hun grillige invallen en persoonlijke gevoelens; hier geraken de sprekers gemakkelijk van het ene onderwerp op het andere, of hebben zij gelegenheid hetzelfde onderwerp van verschillende kanten te beschouwen. Het is zeer begrijpelijk, dat de romantische kunstenaars, deze veelzijdige geesten, een gelijktijdige belichting der problemen en verschijnselen nastreven. Hierdoor wordt ook duidelijk (wat reeds enige malen werd opgemerkt), dat zij niet bij een uitsluitend artistieke of philosophische beschouwing blijven staan, maar zich bij voorkeur ophouden in een grensgebied, waar kunst, wijsbegeerte en wetenschap vervloeien en samenstromen. Nergens kan dit ‘natuurlijker’ weergegeven worden dan in de loop van een gesprek. De grootmeester van dit genre is zonder twijfel Plato geweest. Het behoeft geen verbazing te wekken, dat juist hij genoemd wordt, terwijl wij over de romantische kunstenaars spreken. Beweegt ook hij zich niet altijd op het grensgebied van wetenschap, wijsbegeerte en kunst? Is hij niet, in het Westerse denken, de vader der ironie, waarvan wij het belang reeds eerder voor de romantici vaststelden? Bovendien zou men bij Plato op nog explicieter wijze een verwantschap kunnen vaststellen met de hier behandelde kunstenaars. In de zevende brief (die men voor echt mag houden) schrijft hij, ‘dat een waarlijk ernstig man zich er wel voor zal hoeden ernstige vraagstukken schriftelijk te behandelen en zodoende de gedachten over te leveren aan de nijd en het wanbegrip der

menigte'[12]. Al kan men hier in de eerste plaats minachting voor de menigte uit lezen, het is toch waarschijnlijk, dat Plato zijn gedachten niet vast wenste te leggen, maar uitsluitend mondeling, in een voortdurend vatten en hervatten der meningen, in een ononderbroken wisselen der gezichtspunten, zijn denkbeelden zuiver kon uiten. Zou men het wagen te beweren, dat Plato een soortgelijk spel gespeeld heeft als Kierkegaard? Deze indruk wordt nog versterkt, wanneer men bedenkt hoe grote waarde hij aan de *paidia* gehecht heeft, evenals aan de mythen, waarvan wij nog steeds niet nauwkeurig weten in hoeverre zij als ernstig bedoeld opgevat moeten worden. Ten slotte mag ik op twee verschijnselen wijzen, die zich bij Plato, maar ook in de romantische literatuur, veelvuldig voordoen. In het begin van vele platonische dialogen, van het *Symposion* in het bijzonder, verhaalt een spreker, hoe hij het gesprek vernomen heeft, dat hij zal weergeven. Er is dus eigenlijk sprake van één spreker, die een gesprek herhaalt. Hij zelf is dikwijls bij het gevoerde gesprek in het geheel niet aanwezig geweest. Ook degene, die het hem vertelt, dikwijls niet enz. Men heeft wel gemeend, dat Plato juist deze methode toegepast heeft om een nauwkeurige datering van het werkelijke gesprek mogelijk te maken. Anderen echter beweren, dat het hierdoor juist onmogelijk gemaakt wordt. Hoe het ook zij, bij het lezen van een dergelijke, verweven en gecompliceerde ouverture, heeft men de indruk, die ook gewekt wordt door Kierkegaard's voorreden, namelijk dat hier gespeeld wordt, dat de één, in zekere mate, wegschuilt achter de ander. Hierdoor ontstaat een zekere pseudonymiteit, die weliswaar bij Plato niet ver gaat, maar toch zeker aanwezig is. Nog sterker is dit het geval bij een verschijnsel, dat in de dialogen zeer veel voorkomt: het invoeren van fictieve vragers. Socrates vraagt dikwijls niet zelf, maar zegt: 'Gesteld, dat iemand je zou vragen...' Hij distancieert zich als het ware; hij vraagt niet zelf, maar toch is hij degene, die vraagt. Dit is ongetwijfeld een kenmerk van de socratische ironie, maar juist door deze ironie, door dit *spel* van vragen en niet vragen, bevindt men zich in de sfeer

van pseudonymiteit en vermommingen. Naast vele andere oorzaken zou ook dit een reden voor Plato geweest kunnen zijn juist de dialoog te kiezen als uitingsvorm voor zijn denken.

Naast de dialoog blijven nog enkele genres over, die bij voorkeur door de romantici gebruikt zijn. En wel: het essay en de essayistische novelle. Wanneer men essay zegt, denkt men allereerst aan Montaigne. Ook hier doet het wederom vreemd aan juist deze naam genoemd te zien, terwijl er sprake is van romantici, aangezien niemand minder dan Montaigne op hen gesteld geweest zou zijn. Desondanks zijn er vele punten, waarin hun gedachten elkaar raken. Als Montaigne immers het essay beschouwt, niet als een geacheveerd kunstwerk, maar als een *peiling* voor huiselijk en privé gebruik, als een proeve zichzelf met al zijn mogelijkheden te doorgronden, dan nadert hij hiermede zeer dicht de opvattingen der romantische kunstenaars. Inderdaad verloopt het essay, dat aan geen strakke orde gebonden is, zoals de luim van de schrijver het wil. Een onderwerp wordt behandeld, los gelaten, weer opgenomen, scheef gezet, recht gezet en, aan net einde gekomen, heeft men een verbrokkelde, niet gecoördineerde en desondanks volledige indruk er van gekregen. Het is onmogelijk dit soort literatuur te resumeren. Evenals bij de poëzie ligt ook hier de bekoring en de waarde van een woord of zin in de plaats, die zij innemen te midden van het geheel. Door het voortdurend wisselen der aspecten, door de indirecte wijze van belichten, kan geen onderdeel van het geheel gemist worden, zonder dat daardoor schade wordt toegebracht aan de totale indruk.

Nergens blijkt dit beter dan in het laatste genre, dat ik hier wil aanduiden en dat bij uitstek gecultiveerd is in de romantische kunst: het sprookje. Nergens worden de verschillende aspecten, streng gescheiden door het verstand, zo versmolten en verdoezeld als in het sprookje. Het is nauwelijks meer mogelijk hier te spreken van ‘natuurlijk’ of ‘bovennatuurlijk’ bijvoorbeeld. De voorwerpen worden tegelijkertijd in beide sferen geplaatst en zo van alle mogelijke gezichtspunten beschouwd. Zelfs wordt de wereld belicht van de objecten

uit. Welk een bewegelijkheid van geest en ironie is er niet nodig de wereld te beschrijven van het gezichtspunt van een boord, zoals Andersen doet? Juist hierdoor biedt het sprookje ongekende mogelijkheden tot schijnbaar ongebonden, speelse uitweidingen. In de allereerste plaats mag men hier denken aan Novalis, die zich ongetwijfeld in het philosophische *Märchen* op de meest adaequate wijze heeft kunnen uiten.

Ik heb slechts oppervlakkig willen vermelden in welke genres de romantische kunstenaar zich het gemakkelijkst kan realiseren. Dit betekent in het geheel niet, dat hij het in andere kunstvormen niet op fraaiere wijze gedaan zou hebben. Ik ben zelf van mening, dat de aesthetische waarde der romantische poëzie bijvoorbeeld aanzienlijk groter is dan die der behandelde genres. Het was echter niet mijn bedoeling deze waarde te schatten, doch de psychische structuur van de kunstenaar te doorgronden. Ook de drie genoemde soorten eisen nog een aparte behandeling, die nader zou ingaan op hun aesthetische bouw. Dit valt echter buiten de grenzen, die hier gesteld zijn, daar ik deze genres uitsluitend als neerslagen van een bepaalde mentaliteit wenste te zien.

In dialoog, essay en sprookje immers hebben de romantische kunstenaars het zuiverst hun wezen kunnen openbaren. Deze kunst is van een hoogst merkwaardige bouw, aangezien er een sfeer van spel in gerealiseerd moest worden. Deze sfeer wordt het scherpst gekarakteriseerd, en dat is wat ik wilde aantonen, door de ironie en de pseudoniemen, die de schrijver zich moet kiezen, niet om zich te verbergen, integendeel: om zijn wezen, dat veelzijdig en plastisch is, zo volledig en eerlijk mogelijk in de kunst tot uitdrukking te brengen.

Eindnoten:

1 F.C. Fischer, *Die Nullpunkt-Existenz* (München 1933)
2 E. Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen*, Bd II, p. 35
3 Vgl. O. Rank, *Der Doppelgänger* (Leipzig 1925)
4 Vgl. V. Jankélévitch, *L'Ironie* (Paris 1935)
5 Met het probleem van de kunstenaar en zijn pseudoniemen verloopt analoog het vraagstuk, dat men kan stellen voor het 'veld' tussen de romancier en zijn figuren.
6 'La température de la sincérité demande à être maintenue, entretenue par un travail continu.' (A. Thibaudet, *Réflexions sur la littérature*, II, p. 152)
7 K. Jaspers, *Philosophie*, II p. 19 sq. en *Vernunft und Existenz* (Groningen 1935), p. 8
8 Bij mijn weten is slechts één keer gewezen op een verwantschap tussen Valéry en de Duitse Romantiek, en wel door H. Delacroix in het *Bulletin de la Société française de philosophie*, 1935, p. 80
9 Valéry, *Variété* III. p. 216
10 Valéry, *M. Teste*, p. 30
11 Valéry, *M. Teste*, p. 131-132
12 Vgl. noot 8 van I

V. Problemen der dagboekliteratuur

Toen, omstreeks 1750, de Romantiek zich in de verschillende landen van Europa verbreidde, verscheen daarmede een vrijwel nieuw beeld in de geschiedenis van de kunst en de letterkunde. Was tevoren de vorm allereerst belangrijk, nu werd in hoge mate aandacht geschonken aan datgene, wat in de vorm gegoten werd. Hield in de klassieke literatuur de auteur zich zo veel mogelijk buiten het werk, met het verschijnen van de romantische kunst vindt hij er een speciaal genoegen in zich, met al zijn deugden en gebreken, op de voorgrond te stellen. Was in het klassicisme de doelstelling een psychologische analyse te geven van de mens in het algemeen, afgezien van tijd en ruimte, de romanticus streeft naar een ontleding en doorgronding van één persoon in het bijzonder en wel van zich zelf.

Het behoeft dan ook geen verwondering te wekken, dat, in de loop van de XVIIIe eeuw, een vloed van gedenkschriften en mémoires zich begint te verspreiden[1]. Er zijn ongetwijfeld ook eerder soortgelijke geschriften verschenen, maar men had daarmede een geheel andere bedoeling. Pepys, Retz, Saint-Simon (wiens gedenkschriften overigens omstreeks 1745 geredigeerd en in 1830 verspreid werden) wensten mededeling te doen van belangwekkende gebeurtenissen en toestanden, die zij hadden bij gewoond[2]. Het was geenszins hun streven daardoor nader tot zich zelf te komen. Dit laatste verschijnsel zien wij niet eerder (althans niet geregeld) dan met het opkomen van de romantische geestesgesteldheid. Het individu komt dan in het middelpunt der belangstelling en op

alle mogelijke wijzen (zowel psychologisch als sociologisch) tracht men een diepere kennis van de aard en gesteldheid van ieder mens afzonderlijk te verkrijgen. Op de meest directe wijze geschiedt dit bij die figuren, die allereerst zich zelf willen doorgronden en zich dan ook bij voorkeur met zich zelf bezig houden. In de dagboeken, die zij schrijven, verhalen zij niet alleen de dagelijkse gebeurtenissen, hun beslommeringen, de maatschappelijke situatie, kortom: alles wat er om hen gebeurt; zij trachten bovendien uit te vorsen, wat er in hen gaande is.

Een duidelijk voorbeeld van de hier geschetste tegenstelling vindt men door het voorwoord van Montaigne's *Essais* en Rousseau's *Confessions* met elkaar te vergelijken. Montaigne schrijft: '...je ne m'y suis proposé aucune fin, que domestique et privée... c'est moy que je peins... je suis moy-mesmes la matiere de mon livre'. Op het eerste gezicht bieden deze uitlatingen veel overeenkomst met de woorden van Rousseau: 'Voici le seul portrait d'homme, peint exactement d'après nature et dans toute sa vérité, qui existe et qui probablement existera jamais... Je vous conjure de ne pas anéantir un ouvrage utile et unique, lequel peut servir de première pièce de comparaison pour l'étude des hommes...'.

Het merkwaardige is nu, dat Montaigne in zijn voorwoord niet spreekt over de wens zijn autobiographie te mogen beschouwen als een middel tot nadere kennis van de mens in het algemeen (hij spreekt van het werk als van een 'subject si frivole et si vain'), maar daarvan in werkelijkheid overtuigd is: 'Chaque homme porte la forme entière de l'humaine condition'[3]. Rousseau spreekt deze wens zeer duidelijk uit, maar legt tegelijkertijd de nadruk op het volstrekt originele van zijn onderneming en zijn onvervangbare, unieke persoonlijkheid. Daarmede kondigt hij het egotisme van de XIXde eeuwse schrijvers en in het algemeen de Romantiek aan. Wanneer ik dan ook wil nagaan welke bijzondere problemen aan de dagboekliteratuur verbonden zijn, dan heb ik allereerst het oog op deze laatste categorie van schrijvers. Daarbij ben ik er mij volkomen van bewust, dat men hier

eigenlijk niet te maken heeft met schrijvers in de gewone zin van het woord. Hier zijn geen kunstenaars bezig een kunstwerk te scheppen; hier zijn mensen, die schrijven en veel schrijven, dikwijls zelfs tè veel schrijven. Het is geenszins noodzakelijk zich te beperken tot werkelijke kunstenaars, die óók een dagboek gehouden hebben. Het dagboek van iedere willekeurige figuur, mits het voldoet aan de bovengenoemde omschrijving, dat het zich allereerst met de persoon van de schrijver bezig houdt, zou voor dit doel geschikt zijn. Inderdaad is hier geen sprake van een literair vraagstuk, maar van een aesthetisch-psychologische analyse, die een beschrijving wil geven van een bepaald phenomeen. Dit phenomeen treedt veelvuldig op en wij behoeven slechts een keuze te doen uit een zeer grote hoeveelheid dagboeken en mémoires, die sinds de XVIIIe eeuw verschijnen. Rousseau, Casanova, Chateaubriand, Goethe zouden voor ons doel kunnen dienen. Allereerst is het echter nuttig zich te beperken tot dagboeken en de gedenkschriften te verwaarlozen. Deze laatste zijn immers, uit de aard der zaak, achteraf gecomponeerd en wijken daardoor in twee opzichten van het dagboek af, dat, zoals wij zullen zien, niet geconstrueerd is en bovendien van dag tot dag wordt bijgehouden. Verder heeft het weinig zin zich te versnipperen en van het éne dagboek naar het andere over te gaan, vooral wanneer het gelukkig toeval wil, dat er in Europa een figuur is geweest, die, men zou bijna zeggen, een principiële dagboekschrijver is geweest: de professor uit Genève Henri-Frédéric Amiel. Wij kunnen uit zijn dagboek ongetwijfeld iedere illustratie putten van de eigenschappen, die ons karakteristiek voorkomen voor elk dagboek en voor de psychische gesteldheid van elke dagboekschrijver.

Het dagboek is een product, dat binnenskamers ontstaat, en dan nog vrijwel altijd bij kunstlicht. Het is een onnatuurlijke, misschien zelfs ongezonde, verschijning, die een waas van geheimzinnigheid om zich heen heeft. Iedere impuls, iedere emotie, die men niet reëel heeft kunnen uitleven, wordt 's avonds in het geheim aan het dagboek toevertrouwd, daardoor geobjectiveerd en, in zekere zin, van zich weggewerkt.

Iedere puber, wiens driften in het algemeen intenser zijn dan hij wil of durft laten blijken, trekt zich terug en schrijft een dagboek (evenals gedichten), waardoor hij zich ontladen kan. Zo dit al niet in de realiteit kan geschieden, dan doet hij het toch in een verbeelding, die dikwijls fraaier, maar altijd gevaarlijker is dan de werkelijkheid, waarin hij leeft. Immers, het dagboek vormt een pseudo-realiteit, waaraan hij alles kan zeggen en waarin hij kan handelen, zoals hij het wenst, maar het blijft een symbolisch handelen, een geestelijk handelen, dat ver verwijderd is van de normale practijk. In het algemeen groeit men echter door deze houding heen en vermindert het gevaar. Voor ons doel wordt het dagboek echter eerst belangwekkend, wanneer deze neiging tot de fictieve werkelijkheid zo diep geworteld is, dat volwassenen zich genoodzaakt blijven voelen zich in een dagboek volledig uit te leven. Wanneer men, zelfs als volwassene, zich nog niet voldoende aangepast heeft aan het normale, practische (d.i. daadwerkelijke) leven, wanneer men nog zo timide is, dat men angst heeft voor iedere verantwoordelijke daad, dan treden verschijnselen op van een zeer bijzondere psychische structuur. In de allereerste plaats dient men te wijzen op de timiditeit, die een mengsel van verlegenheid, vreesachtigheid, hoogmoed en terughouding is. Door dit complex van gevoelens gedreven, kan men tot het schrijven van een dagboek komen, maar omgekeerd is ook zeker waar, dat een dagboek het complex versterkt en activeert. Het is nutteloos hierbij te zoeken naar een causaliteit en vast te willen stellen wat nu oorzaak en gevolg is. Zeker is, dat, waar het ene verschijnsel optreedt, het andere onvermijdelijk te voorschijn komt. Juist door deze timiditeit wordt de dagboekschrijver er toe gebracht zich voortdurend af te vragen: hoe komt het, dat ik zo ben? waarom handel ik zo en doen de anderen het zo veel beter? Hij wordt door deze vragen op zich zelf terug geworpen; hij wil, bij voortzetting van het dagboek, niet alleen meer deze vragen stellen, maar ze bovendien beantwoorden. Hij wenst zich zelf te omlijnen, te vatten, zich rekenschap te geven van wat hij is. Het is onmogelijk deze houding anders

te omschrijven dan door voortdurend gebruik te maken van het pronomen reflexivum. Deze naam duidt reeds de betekenis aan: dit voornaamwoord buigt het onderwerp op zich zelf terug, spiegelt het, zo men wil.

Zodra er van een spiegelverschijnsel bij het dagboek gesproken wordt, zal men denken aan Narcissus. Het is zeer zeker een trivialiteit geworden aan deze mythe te herinneren, maar men heeft dit psychische complex, ondanks het veelvuldig gebruik, toch niet volkomen uitgeput. Men heeft weliswaar, bij voortduring, gewezen op de ongrijpbaarheid van het spiegelbeeld, op de principieel onmogelijke jacht, die men op zich zelf maakt, maar daarbij is vrijwel altijd verzuimd te wijzen op de volkomen zuiverheid van dit beeld enerzijds en de absolute doodsheid anderzijds. Het spiegelbeeld van een kamer geeft natuurlijk dezelfde kamer weer, maar toch is het niet in alle opzichten dezelfde kamer gebleven. De werkzaamheid van alle objecten, die gespiegeld worden, is in het spiegelbeeld opgeheven. Zij zijn, als het ware, 'buiten werking' gesteld, dis-actief geworden. Geen geluid dringt bovendien door in het spiegelbeeld; er heerst een absolute stilte. Zeer fraai heeft de dichter (om mythen waarlijk te doorgronden moet men dichter zijn!) A. Roland Holst deze eigenschappen van het spiegelbeeld in een inleiding tot zijn eigen werk belicht[4]. Overigens moge er hier misschien opgewezen worden, dat het spiegelbeeld nauwkeurig voldoet aan de eisen, die Husserl aan de phaenomenologische epoche, de 'Wesensschau', stelde, waarbij ieder object 'ausser Aktion gesetzt' moest worden. Het spiegelbeeld van de wereld wordt het transcendentale, dode beeld van een levende wereld.

Wanneer dus de dagboekschrijver zich, in zijn spiegelbeeld, tracht te vatten, dan wijdt hij zich daarmede aan een onmogelijke taak, aan een werk, dat hem te gronde kan richten zonder dat er enige kans op resultaat bestaat. Er is immers geen assenstelsel te vinden, waar het ik door bepaald wordt, aangezien het zelf een stelsel maakt. Zeer terecht heeft de Franse wijsgeer Gabriel Marcel, in zijn *Journal métaphysique*, dan ook opgemerkt, dat de vraag 'Wie ben ik?' niet als vraag gezien

kan worden, maar uitsluitend als een tot zich zelf gericht appèl[5]. De vraag is karakteristiek voor een bepaalde tendentie in de geest van degene, die haar stelt. Onmogelijk blijft het in de spiegel van een dagboek het leven zelf te vangen. Het dagboek zal altijd een vervormende spiegel zijn, waardoor vervalsingen onvermijdelijk zijn.

Het is niet mijn bedoeling hier in te gaan op alle mogelijke soorten van oppervlakkige vervalsingen, die men bovendien dikwijls kan achterhalen. Het antidateren of postdateren, het geven van verkeerde namen, het valselijk noemen van gelezen boeken en bevriende of gehate personen, - het zijn alles feiten die sinds lang de speurzin der literatuur-historici hebben opgewekt. Geheel buiten het terrein der literatuurgeschiedenis vallen echter de psychisch noodzakelijke vervalsingen, welke ieder dagboekschrijver moet begaan en nooit of te nimmer kan vermijden. Zoals Amiel schrijft: '... je suis un peu plus heureux, un peu moins mauvais, un peu moins faible que ne le dit et le croit mon Journal. Cela est bon à savoir et à se rappeler à l'occasion'[6]. Ieder, die zich met dagboekliteratuur bezig houdt (en zeer zeker ieder, die dit soort letterkunde als bron voor de objectieve kennis van de schrijver gebruiken wil) vindt zich gesteld voor het ondoorgrondelijke probleem van de eerlijkheid, die de schrijver tegenover zichzelf betracht. Zelfs wanneer hij volkomen te goeder trouw is en zo eerlijk mogelijk poogt weer te geven, wat er in hem omgaat, treden onjuistheden, onvermijdelijke fouten en falsificaties op. Dit vindt zijn oorsprong in het wezen van de eerlijkheid zelve! De wijsgeer-romancier Jean-Paul Sartre heeft, in zijn werk *L'Être et le Néant*[7], volkomen terecht er op gewezen, dat eerlijk zijn nooit een andere betekenis kan hebben dan volkomen te zijn, wat men is. Dit vereist een voortdurend maar verder leven, zonder zich te bekommeren om de structuur van dit leven. Zodra men hiernaar (in alle eerlijkheid!) gaat vragen, loopt men in de val, ons door ons zelf gesteld: men is dan namelijk meer dan men zegt te zijn. Wanneer iemand beweert: ik ben gierig, dan is daarmede niet alleen medegedeeld dat hij gierig is, maar bovendien dat er in hem een mogelijk-

heid aanwezig is zich als gierig te kennen. Deze laatste mogelijkheid wordt in de mededeling niet genoemd en buiten beschouwing gelaten. Werkelijk gierig kan alleen iemand zijn, die gierig leeft zonder zich er ook maar enigszins van bewust te zijn, dat hij gierig is, of zelfs te weten wat gierig zijn betekent. In de eerlijkheid, die vast stelt: ik ben gierig, ligt een desolidarisatie binnen de persoon, die juist zijn ware wezen wenste uit te drukken. De werkelijk eerlijke mens is, bij iedere uitspraak, méér dan hij is. Deze vervalsing is niet willekeurig of te vermijden; zij vormt het wezen van ons bewustzijn, dat iedere keer een losweken inhoudt van oorspronkelijk samengeplakte gegevens. In het wezen van de mens ligt een desagregatie besloten, die onmiddellijk blijkt, wanneer hij over zich zelf gaat oordelen. Juist de dagboekschrijver, die zich voortdurend in het oog houdt, die er zonder ophouden naar streeft met zich zelf samen te vallen, verkeert altijd in deze toestand van desolidarisatie; juist hij zal er nooit in slagen ‘zo maar’ te leven. Hij blijft gesplitst in een levend gedeelte en een beschouwend. Juist hij, die tracht zo eerlijk mogelijk te zijn, is gedwongen in een constante en psychisch noodzakelijke oneerlijkheid te blijven steken. Hij kan zich nooit bepalen als te zijn, wat hij is, omdat iedere conclusie betreffende zijn zo en niet anders zijn hem tegelijkertijd tot de zekerheid doet komen, dat hij toch ook meer is dan zijn oorspronkelijke conclusie kàn inhouden.

Moge de dagboekschrijver in zijn beweringen ook oneerlijk zijn, mogen zijn beschouwingen dan al een onvermijdelijke besmetting dragen, het kan toch belangwekkend zijn na te gaan, welke gevolgen dit voortdurend beschouwen kan hebben voor de persoon van de schrijver.

's Avonds, na beëindiging der dagtaak, trekt de dagboekschrijver zich in zijn kamer terug. Geheel alleen overziet hij de dag en vooral zich zelf in dien dag, zijn streven en zijn mislukkingen. De gehele werkelijkheid wordt op kamertemperatuur gebracht, zij wordt ‘gechambreerd’. De strijd van de dag wordt binnenskamers nogmaals gestreden, maar tegelijkertijd beschouwd. Het is een stille, gespiegelde strijd,

waaraan de beschouwer deelneemt en zich ook ziet deelnemen. De buitenwereld, als zodanig, bestaat niet meer in deze bespiegelende houding; zij is geworden tot een buitenwereld binnen vier muren, overkoepeld door een plafond en verlicht door een kunstmatige bron. In deze beschouwing, waarbij ook de persoon zelve langzamerhand tot het 'vreemde' gaat behoren, worden alle gegevens van de daagse werkelijkheid verzwolgen. Zelfs de beschouwer gaat ten slotte over in de beschouwing: 'Je ne suis qu'une conscience psychologique, un milieu où se passent des phénomènes que je ne dirige point et que je me contente de noter...'[8]. De dagboekschrijver, die er op uit was zich zelf te omlijnen en te bepalen, geraakt in een positie, die hem steeds minder gelegenheid biedt zich zelf te leren kennen. In plaats van een voortdurend verscherpte observatie vervloeit zijn waarnemen en zijn persoonlijkheid in de beschouwing zelve. Van lieverlede wordt hij een 'algemene persoonlijkheid', een klankbord; hij is 'niemand' geworden: 'Mon individu est de n'être personne, comme Ulysse, mais d'être personnalité générale et non individuelle. Je suis anonyme...'[9].

Ten slotte is de psychische structuur van de dagboekschrijver niet meer te bepalen; zij is namelijk structuurloos geworden, in de letterlijke zin van het woord: amorph. Vormeloos vervloeiend, zonder strenge afbakening van het ene feit naar het andere, zonder enige indeling, verglijdt de geest in een grondeloos 'Einerlei', dat geen begin, geen einde en geen innerlijke grenzen kent: 'Je n'aperçois en moi ni marche, ni progrès, ni croissance, ni événements'[10]. In het geval van Amiel, en misschien zelfs in het algemeen, is het niet onjuist hierbij te denken aan een innerlijke verwantschap met het denken van romantische Duitse wijsgeren. Ook daar is het 'Werden' een zeer sterk op de voorgrond tredende verschijning, die dan echter in een systeem opgenomen en verwerkt wordt, terwijl hij bij Amiel op zich zelf beleefd wordt.

Het is eveneens van belang in dit verband te wijzen op het gebrek aan gebeurtenissen, dat Amiel in zijn leven waarneemt, en naar aanleiding daarvan nader in te gaan op het levens-

verhaal, zoals dat in een dagboek verloopt, en het ‘verhaal’ van de romancier. Uitgaande van de simpele definitie, die E.M. Forster van de roman gegeven heeft: ‘The novel tells a story’[11], kan men zeggen, dat in een roman een verhaal gedaan wordt. Het merkwaardige ligt nu in de samenkoppeling van ‘doen’ en ‘roman’. Een roman *doet* namelijk niets in de gebruikelijke betekenis van het woord; hij *vertelt* een zekere hoeveelheid gebeurtenissen, waarvan de orde op zich zelf zeer verwikkeld kan zijn en in wezen altijd is[12]. Er bestaat zo een zeker afstandsverschil tussen gebeurtenissen, die beleefd worden, en die, welke men verhaalt. De laatste zijn voor de verteller (of romancier) vast omlijnde, kenbare grootheden, die uit de verglijding van het leven zijn gelicht. Met deze vervalsing neemt de dagboekschrijver geen genoegen; hij houdt zich bij de doorleefde gebeurtenissen, die dan in wezen geen afzonderlijke gebeurtenissen zijn, maar vervloeien in het verglijdende leven. Hiermede wint de dagboekschrijver wellicht een grotere zuiverheid, maar hij verliest ongetwijfeld de mogelijkheid tot ordening van dit innerlijk beleven. Zijn spiegelende ervaring moge vrijwel smetteloos zijn, zij is ook zonder inwendige bouw en zonder ruggegraat[13].

De amorphe structuur is overigens niet het enige aspect van deze beschouwende houding. Mocht de dagboekschrijver namelijk enerzijds gedwongen worden in deze toestand onder te dompelen, anderzijds wil hij hem ook bestendigen. Hij meent namelijk, dat iedere bepaling, die in het voorbij glijden der ‘gebeurtenissen’ wordt aangebracht, een beperking zou betekenen van de bespiegelende beschouwing. Het merkwaardige verschijnsel doet zich voor, dat de dagboekschrijver, die zichzelf wilde vatten, daardoor in een zuivere bespiegeling wordt gedreven. Daarbij vervloeit het ‘zelf’ meer en meer, zodat men ten slotte niets anders overhoudt dan de *mogelijkheid* om zich zelf en de gebeurtenissen te bepalen: ‘Tout mon bagage, mon acquis, se borne à une aptitude et à une méthode et redevient simple virtualité... Je n'ai plus d'étendue, mais l'étendue est en moi, a l'état de puissance... je ne suis que possible, résorbé, implicite... Je ne

suis qu'une capacité indéterminée...'[14]. De dagboekschrijver wordt ten slotte zijn eigen beschouwing. Zijn persoonlijkheid verdwijnt als actief optredende factor; zij wordt virtueel, in potentie. Zij kàn optreden, maar weigert het te doen (of is niet in staat het te doen!), aangezien iedere handeling een afstand doen van de sfeer der bespiegeling betekent en een beperking inhoudt der beschouwing, d.i. van de schrijver zelf. Voor hen, die, in donker en eenzaamheid, leven in de beschouwing der 'gebeurtenissen', die de voortdurende wisselingen van het verglijden beleefd hebben, voor hen is het een kwellende en bovendien willekeurige beperking terug te moeten keren tot hun daagse, sociale persoon: 'Rentrer dans ma peau m'a toujours para curieux, chose arbitraire et de convention. Je me suis apparu comme déterminabilité et formabilité pures... ne me résignant qu'avec effort à jouer le rôle tout arbitraire d'un particulier inscrit dans l'état civil d'une certaine ville, d'un certain pays'[15].

In deze situatie - of liever: in dit weigeren van iedere situatie - bevindt zich de dagboekschrijver, wanneer hij zijn bespiegelingen direct en zonder enige aesthetische vooringenomenheid op papier zet. Ook in het dagelijkse leven moet deze houding noodzakelijkerwijze blijken; ook dan tracht de dagboekschrijver zich verre te houden van iedere beperking, hetgeen er op neer komt, dat hij tracht iedere daad te vermijden, en zich te 'reserveren'[16]. De gevaren, die hieraan verbonden zijn, blijken onmiddellijk. In de eerste plaats treedt een vervluchtiging der persoonlijkheid op, die tot een grondige vernieling kan leiden. Juist door haar sociale beperking, biedt de persoonlijkheid een steun en versterking in het practische leven, waarvan deze figuren geen gebruik kunnen en willen maken. Sociaal bezien, is het onmogelijk te verkeren met deze personen, die weigeren persoon te zijn, omdat zij uitsluitend de arbitraire beperking wensen te zien, die daaraan verbonden is. Terwijl de persoonlijkheid één lijn behoort te hebben, één richting en bovendien gemakkelijk te vatten dient te zijn, treden hier personen op, die géén of zeer vele richtingen hebben; die, bij ieder pogen tot nadere bepaling, zich onttrekken en vervluchtigen, zodat een enkelvoudige definitie

niet van hen gegeven kan worden. Op zeer treffende wijze wordt dit geïllustreerd door de studie, die Léon Bopp aan Amiel gewijd heeft[17]. Hierin kan hij niet spreken van '*la* morale' of '*la* religion', die Amiel de zijne genoemd heeft; dit moet geschieden in hoofdstukken, die het meervoud reeds in hun titel hebben, zodat hij spreekt van '*les* morales', '*les* religions' enz. Wij bevinden ons hier aan het begin van een verschijnsel, dat later, in de letterkunde, bijna pathologische vormen zal aannemen, namelijk de versplintering en verbrokkeling der persoonlijkheid. In de hedendaagse literatuur vindt men daarvan de meest frappante voorbeelden, en wel bij schrijvers als Proust enjoyce, die genoodzaakt waren het syntactische kader van de taal te doorbreken om hun desagregatie zo adaequaat mogelijk te doen blijken. Bij Amiel vindt men deze versplintering overigens misschien nog duidelijker, omdat bij hem zelfs de creativiteit er door gedood is. Hij gaat zo zeer op in de bespiegeling van het gebeuren, dat hij er niet meer toe kan komen dit gebeuren, op welke wijze dan ook, te vervormen in een kunstwerk. Naar mate de bespiegeling zuiverder wordt, geraakt de behoefte tot uitdrukking steeds meer op de achtergrond om ten slotte als zodanig te verdwijnen, daar zij opgenomen is in deze houding zelve. Naast de creativiteit worden ook de wil en het karakter opgezogen in deze houding. In plaats van een (sociaal) noodzakelijke eenvormigheid gaat een grilligheid en onbestemdheid heersen, waar in geen enkel opzicht staat op valt te maken: 'Une nuit creuse un abîme entre le moi d'aujourd'hui et celui d'hier. La continuité que créent le vouloir et l'effort dans le même sens, je ne la connais pas. La persévérance, la constance, la pertinacité ne me sont plus connues que de nom'[18]. Ook bij andere dagboekschrijvers zijn deze verschijnselen veelvuldig opgemerkt. Zo schrijft Rival in zijn toelichtingen bij het *Journal Intime* van Benjamin Constant: 'Il espérait s'examiner à fond, apprendre à se connaître, déterminer sûrement sa conduite. Il n'arriva qu'à augmenter le désordre de son esprit et à se rendre incapable de toute décision, à se complaire dans son inaction, dans ses recherches et ses rêveries'[19].

Bij het onderzoek naar zijn eigen ik stuit de dagboekschrijver dus op zeer grote moeilijkheden, zoals de eerlijkheid, het spiegelen, enz., maar bovendien op sociale gevaren als het verlies van wil, karakter en handelingsvermogen. Desondanks kan hij dit streven niet opgeven; daarmede zou hij immers zich zelf opgeven! Door alle onderwerpen, die in het dagboek behandeld worden, lichtnamelijk één oneindige taak: de exploratie der eigen persoonlijkheid. Zonder enig ander doel wordt 's avonds in stilte en eenzaamheid genoteerd, wat de schrijver ervaren heeft. Hier ligt, naar mijn mening, het principiële onderscheid met de werkelijke kunstenaar. Deze laatste verwerkt alle gebeurtenissen, die zich in hem voordoen. Hij transponeert en bewerkt ze noodzakelijkerwijze; hij grijpt in, waar hij dat nodig oordeelt. De dagboekschrijver daarentegen acht ieder ingrijpen een vergrijpen tegen de zuiverheid van het bespiegelen; hij blijft in deze bespiegeling bevangen. Waar de kunstenaar werkelijk wil construeren, zal de dagboekschrijver slechts registreren. Men kan weliswaar aannemen, dat zelfs dit directe neerschrijven reeds een verwerking inhoudt (en wij zagen, dat het dagboek inderdaad geen zuiver spiegelbeeld van het leven is), maar de oorspronkelijke opzet is toch ongetwijfeld een zo direct mogelijk weergeven te bereiken. De kunstenaar gaat van begin af aan in een andere richting, en wel door de aesthetische verwerking van alles wat zich aan hem voordoet. Zou het zelfs niet mogelijk zijn te zeggen, dat de dagboekschrijver in geen enkele richting werkt en zeer zeker niet de bedoeling heeft iets van het geschrevene te publiceren? Amiel geeft onmiddellijk toe: ‘Le but,... c'est de n'avoir aucun but particulier’[20]. Daarmede is zelfs de analyse van het eigen ik, uitgangspunt voor ieder dagboek, vervluchtigd. Inderdaad is de richting van het dagboek geenszins nauwkeurig bepaald; er heerst integendeel een stuurloosheid, een overgeleverd zijn aan de ‘gebeurtenissen’ en aan het tijdsverloop, zodat men eigenlijk niet meer van *werk* kan spreken. Dit laatste zou immers betekenen een richting geven aan alles wat geschiedt. Nog duidelijker wordt dit, wanneer men bedenkt, dat het Franse ‘sens’ tegelijkertijd

richting en zin kan betekenen. De richtingloosheid van het dagboek is dan een scherpe indicatie voor de zinloosheid ervan. Het is bekend, dat vele schrijvers van dagboeken getracht hebben toch een zin te verschaffen aan het zogenaamde werk, dat zij verrichten. Zo heeft André Gide, in zijn dagboek, herhaaldelijk verklaard, dat hij dit dagelijkse noteren van alle gevoelens, impressies en gebeurtenissen een zeer nuttige en daarom gewenste oefening vond. Men mag echter niet vergeten, dat hier een werkelijke kunstenaar aan het woord is, die zelfs het dagboek nog ziet in de functie van zijn kunst. De zuivere dagboekschrijver verricht, in feite, geen enkel werk; het dagboek is de spiegeling zelve.

Tussen beide categorieën bestaat overigens nog een diepgaand verschil, en wel in hun houding ten opzichte van ‘de anderen’. Mogen beide groepen zich dan al bij voorkeur terugtrekken in stilte en eenzaamheid, men zou kunnen zeggen, dat het timbre van de stilte en de spanning der eenzaamheid, in beide gevallen, niet dezelfde zijn. Bij de één heerst de doodse stilte der spiegeling, de eenzaamheid zonder ontlading; bij de ander is de eenzaamheid zwanger van het komende kunstwerk en ruist, door de stilte, het geluid van het werk. De dagboekschrijver zuigt alles op zonder ooit tot een, voor de buitenwereld tastbaar, resultaat te komen; de kunstenaar blaast de gebeurtenissen een nieuw leven in en geeft de mensen, verrijkt en verfraaid terug wat hij van hen ontvangen heeft. Het dagboek richt zich tot niemand; het kunstwerk tot ieder. Volkomen onjuist is dientengevolge de opvatting, dat vele romans in wezen niets anders zouden zijn dan dagboeken. Ik spreek hier niet van romans in de vorm van dagboeken, zoals *La Nausée* van Sartre. In dat geval heeft men te maken met een, door de auteur gewenste, fictie, die onmiddellijk als zodanig te herkennen is. Op de voor- en nadelen, die deze wijze van compositie meebrengt, kan hier dan ook niet ingegaan worden. Ik bedoel de veelverbreide theorie, die meent, dat iedere roman, evenals ieder gedicht, de sector is van een dagboek, dat op deze wijze openbaar gemaakt wordt. In het bijzonder is deze stelling geponeerd naar aanleiding van

de roman-cyclus, die Marcel Proust gepubliceerd heeft. Vele critici, onder wie de scherpzinnigste verdediger van deze theorie Pierre Abraham is geweest, verklaren, dat de lezer hier staat tegenover één groot dagboek, dat, in romanvorm, verhaalt van de ervaringen, gevoelens en inzichten, die de schrijver gehad heeft. Ongetwijfeld vindt deze opvatting een gegronde aanleiding in het wezen van de cyclus zelf. Proust heeft zeer zeker verhaald van zijn eigen ondervindingen, maar men dient daarbij toch onmiddellijk vast te stellen, dat hij dit achteraf gedaan heeft en niet ‘au jour le jour’. Men zou dan desnoods van mémoires kunnen spreken, ware het niet, dat in dit genre de normale loop der kalenderjaren gevolgd wordt. Bij Proust is dit niet het geval; in zijn romans heerst een verwerkte en gestructureerde tijdsopvatting, die sterk doet denken aan de muzikale bouw van een symphonie. Zijn gehele opzet is geweest een ander tijdsverloop te construeren dan normaal het geval is, zoals reeds blijkt uit de titel van de cyclus *A la recherche du temps perdu*, die als slotaccoord en harmonische oplossing van alle thema's heeft: *Le temps retrouvé.* Hoewel men meermalen gemeend heeft, dat de drang tot kunstzinnige compositie bij Proust zeer zwak was of zelfs geheel ontbrak, blijkt uit de bovenstaande opmerkingen het tegendeel. Er is hier misschien geen sprake meer van de ons zo bekende en vertrouwde klassieke ‘orde’, maar dit mag geen aanleiding zijn, iedere compositie of constructie in dit werk te ontkennen. Integendeel, er heerst een zeer sterke en fraaie ordening der stof, waarop Proust zelf trouwens vele malen gewezen heeft. Hiermede is wederom een onderscheid aangegeven met het dagboek, waarin geen ordening of wel doordacht plan gevonden kunnen worden.

Al is het dus onjuist de romans van Proust met een dagboek te vereenzelvigen, het is anderzijds toch ook niet te betwijfelen, dat zijn oeuvre anders gebouwd is dan de zo ‘objectieve’ werken van Flaubert of Zola. Men krijgt de indruk, dat Proust's figuren dichter bij de schrijver zijn blijven staan dan Emma Bovary of Lantier. Zo staat het werk van Proust tussen het dagboek (waar in het geheel geen ‘werk’ wordt verricht

en dus ook geen figuren verschijnen) en de objectieve roman, waarin de personen volkomen los zijn geraakt van de schrijver. Het zou zelfs mogelijk zijn nog een tussensoort te ontdekken, waar de romanfiguren zeker objectiever zijn dan bij Proust het geval is, maar toch nog niet de verbinding met de schrijver verloren hebben. Dit verschijnsel doet zich voor in vele romans van Huxley en Gide. Hier treden zeer gecompliceerde situaties op, aangezien de schrijver enerzijds de roman loslaat, om hem anderzijds weer te grijpen, bijvoorbeeld door het inlassen van dagboeken, welke door een bepaalde schrijver (die hij veelal zelf is) gemaakt zijn. Men denke hierbij slechts aan *Those barren leaves* en *Les Faux-Monnayeurs.* In deze laatste roman wordt een schrijver ingevoerd, die juist een dergelijk werk wil schrijven. Bovendien heeft Gide, naast dit werk, een *Journal des Faux-Monnayeurs* geschreven, waarin hij al zijn ervaringen tijdens het schrijven van de roman mededeelt. Ten slotte bestaat er nog het ‘gewone’ dagboek, waarin beide te voorschijn komen. Gelijk kubussen past dit alles in elkaar.

Het leek gewenst op deze wijze een zekere afbakening te vinden op de weg, die leidt van het dagboek, waar nog geen enkele uitstulping der persoonlijkheid heeft plaats gevonden, naar het kunstwerk, dat volkomen op zich zelf, onafhankelijk en waarlijk los van de schepper, staat. De navelstreng is hier werkelijk doorgesneden, terwijl de dagboekschrijver een ongeschonden eenheid van zich en zijn geschrift tracht te bewaren. In deze eenheid leeft de gehele wereld, die opgezogen is in de spiegeling.

De houding, zoals wij die beschreven hebben, biedt een zeer groot voordeel, wanneer de dagboekschrijver zich bezig houdt met critiek. Natuurlijk is hier geen sprake van een rationeel onderzoek, dat betrekking heeft op bepaalde feiten, die zich aan de schrijver voordoen, maar van een zekere ‘Einfühlung’, ontstaan door een intens mede-leven met alles wat er geschiedt. Men zou misschien nog verder kunnen gaan en beweren, dat er, juist door de identiteit van beschouwer en beschouwde gebeurtenissen, sprake is van een ‘Einsfühlung’, en dus van een samenleven met de gehele wereld. Inderdaad vindt men

bij Amiel dit mysterieuze leven met de kern der anderen, als ware het van het innerlijke der andere mensen uit. Zelfs is dit niet beperkt tot mensen; men zou zeggen, dat hij bovendien de mogelijkheid bezit met het wezen van dieren, planten en de zogenaamde dode natuur mede te leven. Hij heeft werkelijk deel aan de stroom, die door het geheel verglijdt. De grens, die het individu scheidt van de omgeving, is in deze beleving opgeheven. Het individu, dat nauwelijks meer zo te noemen is, beleeft het heelal in een vrijwel mystische ervaring, in een onuitsprekelijk contact, waarbij alles samenvloeit. Nergens treft men in zo zuivere toestand aan wat Bergson karakteristiek achtte voor de wijsgeer: 'la faculté de sympathiser'[21]. Er gaat een eenheid heersen tussen de beschouwer en alles wat hij beschouwt. De veelvuldig geciteerde zin van Amiel: 'Un paysage quelconque est un état de l'âme'[22] komt dan ook in dit verband eerst volledig tot zijn recht. Men heeft gemeend, dat hier bedoeld werd, hoe een landschap een bepaalde stemming kan weergeven, en daarbij dan altijd van Einfühlung en soortgelijke verschijnselen gesproken. Dit is echter geenszins het geval. Veeleer is hier sprake van een absolute identiteit, waarbij het landschap de stemming werkelijk is. Bij Amiel verglijden de pastelkleurige landschapschilderingen onmerkbaar in bespiegelingen en gemijmer, tot men is aangeland bij wat wij een geheel andere orde van denken zouden noemen, maar voor hem in de schildering zelve besloten ligt: 'Belle matinée bleuâtre et poétiquement vaporeuse. J'aspire des yeux, des oreilles et des poumons, l'air pur, les sensations de toute espèce qui montent de ce suave paysage matinal... Pentes boisées et ondulées, lac miroitant et changeant, montagnes d'émeraude et d'améthyste... Tout le pays me paraissait un encensoir, et la matinée était une prière. Il fait bon ici contempler, vivre, rêver et mourir'[23].

Naast deze 'sympathie' voor de natuur is in ieder dagboek nog algemener aanwezig de critische houding ten opzichte van de medemensen. Op bijzonder fijne, genuanceerde wijze hebben vele dagboekschrijvers de indrukken, die andere mensen en vooral kunstenaars op hen maakten, weergegeven.

Ook hier is natuurlijk geen sprake van een waarde-oordeel, maar in de eerste plaats van een mede-leven, dat weer kan gaan tot een volledige identificatie. Zij vallen, als het ware, samen met de anderen, zodat een strenge scheiding niet meer kan bestaan: 'Je me dépersonnalise avec une telle facilité que je me confonds momentanément avec d'autres; ma manière d'être à moi se perd dans le nombre et je ne sais plus ce que je suis comme individu'[24]. Hierin kan men niet meer een psychische resonantie zien, die 'de anderen' of het kunstwerk bij de dagboekschrijver verwekken, maar een kortstondig samenvallen en verenigd zijn. Dit stelt hem in staat over de anderen te spreken alsof hij het zelf was, en over het kunstwerk, alsof hij zelf het gemaakt had. Zo de dagboekschrijver dan al nooit tot het scheppen van een kunstwerk komt, hij kan als geen ander deze schepping volgen en, als het ware, uit naam van de kunstenaar spreken. Zonder gebruik te maken van enigerlei objectieve methode, dringt hij, zo schijnt het, onmiddellijk tot het wezen zelf van een kunstwerk door en herschept het van deze kern uit. Wanneer Amiel een kwartet van Mozart doorleefd heeft, schrijft hij: 'Le quatuor raconte une journée d'une de ces âmes attiques qui anticipent sur la sérénité de l'Elysée. La première scène est une conversation aimable, comme celle de Socrate au bord de l'Ilissus...'[25], alsof hij deze interpretatie van Mozart zelf had vernomen.

Uiteraard dient men deze beschrijvingen uiterst omzichtig te hanteren. Evenmin als iemand van ons kan immers de dagboekschrijver, ondanks zijn bijzondere hoedanigheden, volledig samenvallen met de scheppende kunstenaar. En hij is, evenmin als iemand anders, in staat zijn beleving weer te geven in een zuiver spiegelbeeld. Het dagboek moge dan zeer dicht bij de schrijver staan, het is de schrijver niet. Er treedt, zelfs tussen het dagboek en zijn schrijver, een zekere spanning op, die het onmogelijk maakt beide te identificeren. Dat de dagboekschrijver het doet voorkomen alsof er geen verschil is tussen hem zelf en zijn geschrift (hij is zelf veelal het eerste slachtoffer van deze illusie!), geeft aan het gehele genre juist zijn troebel en tweeslachtig karakter. Reeds eerder werd

over de psychologische oneerlijkheid gesproken, maar het is noodzakelijk er nogmaals op te wijzen. De zuiverste eerlijkheid - en Amiel heeft naar niets anders gestreefd - vertoont, wanneer zij zich uitdrukt, een scheur van onechtheid.

De vraag is in hoeverre degene, die dagboeken bestudeert, met deze onechtheid rekening kan houden. De literair-historische methode weet met dit genre eigenlijk geen raad. Het behoort niet tot de kunst als zodanig, maar anderzijds valt het niet buiten het domein, dat door de geschiedenis der letterkunde bestreken dient te worden. Bovendien heeft het weinig zin, bij dagboeken, naar beïnvloeding, mogelijke bronnen, enz. te vragen, aangezien deze of wel met name genoemd worden, of wel volledig ontbreken, en dan slechts door zeer gewaagde en avontuurlijke hypothesen ingevoerd kunnen worden. Eigenlijk kan hier geen enkele methode meer gebruikt worden. Men moet tegenover het dagboek staan, zoals de dagboekschrijver tegenover het kunstwerk, namelijk als man tegenover man. De lezer kan nergens meer op steunen, hij is aan zich zelf en het dagboek overgeleverd. Alles, wat hij doen wil en kan, hangt nu van hem zelf af, van zijn eigen subtiliteit en fijngevoeligheid. Hier is het niet meer mogelijk subjectieve en directe, maar moeilijk te analyseren, gegevens te verbergen achter feitelijke en objectieve mededelingen, die slechts het bezwaar hebben, dat zij voor ieder karakteristiek zijn en niet uitsluitend voor degene, die men bestudeert. Bij het lezen van dagboeken is de criticus afhankelijk van zijn verfijnde voelhorens en het gevoelig ausculteren, dat hij op de tekst verricht. In plaats van de historische methode te volgen, wordt hij gedwongen een directe psychische beschrijving te aanvaarden, wanneer hij de dagboekschrijver recht wil doen wedervaren. En aangezien men bij werkelijk scheppende kunstenaars toch ook de weg van het kunstwerk tot de schepper via dagboeken, correspondentie, oefenmateriaal enz. zal moeten afleggen, is het gewenst ook in deze gevallen een beschrijvend-psychologische analyse te verkiezen. Gelijk de dagboekschrijver tegenover de wereld staat, zo staan wij tegenover het dagboek en, in principe, tegenover ieder

kunstwerk; wij zijn er nooit mee klaar. Zo wordt de literaire studie in zekere zin een avontuur, waarin men alleen op zich zelf kan steunen en moet trachten de zin van dit waagstuk te doorgronden. De critiek is dan bovendien, in zich zelf, een eindeloos avontuur, want het is onmogelijk te zeggen, dat het kunstwerk op een gegeven ogenblik doorgrond en dus afgehandeld is. De streng, die criticus en werk verbindt, kan niet doorgesneden worden. Zo wordt, wanneer men de psychologische problemen der dagboekliteratuur aan de orde stelt, daarmede natuurlijk allereerst een verduidelijking bereikt van het dagboek en zijn schrijver, maar bovendien kan men de critische houding verhelderen, die tegenover kunstwerken in het algemeen aangenomen moet worden.

Eindnoten:

1 Het wordt bovendien mode romans in de vorm van dagboeken en mémoires te publiceren. Men denke aan de *Mémoires et aventures d'un homme de qualité qui s'est retiré du monde* (1728-1731) van l'abbé Prévost.
2 E. Auerbach (*Mimesis*, p. 265 sq). merkt op, dat tijdens de regering van Louis XIV geen beroemde dagboek- of mémoire-schrijvers optraden: Retz en Tallemant des Réaux behoren tot een voorafgaande generatie, Saint-Simon tot een volgende. Men dient echter niet uit het oog te verliezen, dat ook Mme de Lafayette bij voorbeeld mémoires geschreven heeft.
3 *Essais* (III, ch. II) Vgl. A. Monglond, *Le préromantisme français*, II, p. 347 sq.
4 *Eigen Achtergronden*, p. 23
5 *Etre et avoir*, (Paris 1935), p. 180 sq.
6 Fragmenten van Amiel in *Neophilologus*, XXIII, 4, p. 59
7 p. 102 sq.
8 Amiel, *Journal Intime* (éd. B. Bouvier, Paris 1931), t. II, p. 156
9 II, p. 157
10 II, p. 50
11 In *Aspects of the novel* (8th ed. London 1947), p. 41
12 Vgl. B. Groethuysen, *Les aspects du temps* in *Recherches philosophiques*, V, 1935-1936, p. 138 sq.
13 In *La Nausée* wijst Sartre eveneens op het radicale onderscheid tussen het leven en het verhaalde leven: ‘Quand on vit, il n'arrive rien. Les décors changent, les gens entrent et sortent, voilà tout. Il n'y a jamais de commencements’. (p. 58 sq.) De overeenkomst met Amiel is treffend.
14 II, p. 136
15 I, p. 233
16 Hoe verleidelijk het ook hier is aan Montaigne te denken, moge uit de volgende zinsnede blijken: ‘Il se faut reserver une arriere boutique toute nostre, toute franche, en laquelle nous establissons nostre vraye liberté et principale retraicte et solitude’ (I, ch. 39). Dat het uitgangspunt toch anders is, behoeft na het voorafgaande geen betoog.
17 L. Bopp, *H.-F. Amiel* (Paris 1925)
18 II, p. 233
19 Benjamin Constant, *Journal Intime* p.p. P. Rival (Paris 1928), p. XXXVIII
20 I, p. XLV
21 Vgl. *La pensée et le mouvant*, pp. 158, 202 sq., 241
22 I, p. 51. Deze zin wordt door weglating van quelconque vrijwel altijd onjuist geciteerd
23 II, p. 200
24 II, p. 232
25 I, p. 107

VI. De roman als kunstwerk

In literaire kringen behoort het tot de goede toon lichtelijk smalend over de romankunst te spreken. Men beschouwt deze werken weliswaar als kunst, maar dan toch als kunst met een zeer kleine ‘k’, die niet te vergelijken is met de poëzie of het prozagedicht. Er bestaan hiervoor ook zeer zeker gegronde redenen: het feit, dat romans zó veelvuldig door zo vele mensen gelezen worden, dwingt bijna tot de conclusie, dat men hier met een *gemiddeld* kunstproduct te maken heeft, dat zich bij voorkeur richt tot de gemiddelde mens. Als zodanig nadert de roman tot dat andere zeer problematische kunstproduct van onze tijd: de film. Hierbij mag echter niet uit het oog verloren worden, dat, afgezien van de verschillende uitdrukkingswijzen, ook andere verschillen op te merken zijn. Zo geniet men van de roman binnenskamers, terwijl men, om een film te zien, ‘uit’ moet gaan. Verder leest men romans alleen en ziet men een film als deel der massa. Deze beide onderscheiden zijn in werkelijkheid slechts één: de roman brengt ons, in zekere mate, tot ons zelf terug, de film voert de beschouwer uit zich zelf weg. Hiermede is reeds gezegd, dat de roman eerder een kunstwerk zal zijn dan de film, dat de specifiek aesthetische vraagstukken zich dientengevolge eerder voor de roman laten stellen dan voor de film. Als nu de roman bovendien een gemiddeld kunstwerk is - en ik zou het niet willen ontkennen - dan is dit misschien een nadeel voor zijn positie ten opzichte van de poëzie, als de zuiverste literaire uiting, maar het is tegelijkertijd een niet onbelangrijk voordeel voor de kunstbeschouwer. Deze kan

dan immers, bij de roman, de wezenstrekken der kunst in bun gemiddelde vormen aanschouwen. Wat in de poëzie en andere kunsten verstrakt, gekristalliseerd en als het ware definitief verschijnt, zal in de roman veel minder geconstrueerd, veel losser en veel voorlopiger blijken te zijn. De nadelen van de roman als kunstwerk zijn een voordeel voor hem, die zich met het wezen der kunst bezig houdt.

Dat de roman door zijn losse constructie - volgens sommige critici zelfs door zijn gebrek aan vormgeving - in grote moeilijkheden is geraakt, blijkt uit de ontwikkeling der laatste jaren. Nadat Joyce iedere vormgeving had afgewezen en bovendien syntaxis en etymologie had doorbroken, heeft men voor het probleem der wederopbouw gestaan en het is, naar men moet zeggen, nog steeds niet op bevredigende wijze opgelost. Faulkner, Dos Passos in Amerika, Döblin in Duitsland, Gide in Frankrijk, hebben allen getracht een vernieuwing, een ongekende en niet altijd even geslaagde constructie van de roman te brengen. Terecht wordt er dan ook over een ‘crisis van de roman’ gesproken en, zoals altijd wanneer dit het geval is, verschijnt er een groot aantal theoretische studies, die of wel er naar streven de structuur van dit kunstwerk historisch te belichten en, daarvan uitgaand, richtlijnen voor de toekomst vast te stellen, of wel geen andere bedoeling hebben dan de bouw op zich zelf uiteen te vouwen en aan te tonen, waaruit de vernieuwing (met haar eventuele voordelen of gevaren) bestaat. Zo staat men tegenwoordig voor een vloed van geschriften, waaruit men nauwelijks weet te kiezen, die daarenboven nog jaarlijks toeneemt en zal blijven toenemen, zolang de ‘definitieve’ roman niet geschreven is. Het heeft weinig zin, in dit verband, een min of meer volledige opsomming te geven van namen, die men beter elders kan vinden. Laat ik volstaan met de werken van Petsch, Walzel, Lukács, Beach, Pater, Léon Bopp, Thibaudet en Lichtveld, die allen op zeer verdienstelijke wijze de problemen, door de roman gesteld, belichten.

Een feit is, dat dit, zo men wil, gemiddelde genre in een crisis-stadium verkeert, dat men niet meer nauwkeurig weet

in welke richting de roman voort moet gaan, wil hij zo nauwkeurig mogelijk aan zijn doel beantwoorden. De eerste vraag, die beantwoord moet worden, is dan wel: wat is het doel van de roman? Dit vraagstuk nu wordt duidelijk gesteld en minder bevredigend opgelost door Roger Caillois in zijn werk *Puissances du roman*, waarin hij een sociologie van dit kunstwerk wil geven. De roman is bij uitstek *asociaal*: niet alleen, dat hij in eenzaamheid genoten wordt, gelijk wij reeds eerder zagen, maar bovendien tovert hij ons een bedriegelijk en altijd verfraaid beeld van de werkelijkheid voor. Onze onbevredigde gevoelens en verlangens, die in de sociale werkelijkheid verdrongen en weggewerkt moeten worden, vinden in de eenzaamheid van de huiskamer troost en een denkbeeldig eerherstel:

'A l'univers de l'existence réelle et quotidienne, le roman superpose une fantasmagorie séduisante qui l'enveloppe et le double. Elle prolonge le poids et la résistance de cette matière, les misères, les rigueurs, les injustices de cette nature, en un milieu plus léger, plus fluide et plus docile... Tout échec est ici réparable; aucun pas n'est définitif, aucun geste sans remède'[1].

Anderzijds echter is het merkwaardig te zien - en Caillois wijst hier veel minder op -, hoe de gemiddelde roman toch ookweer conformistisch en zelfs conservatiefis. De gemiddelde lezer wil de bestaande orde in het geheel niet door de roman bestreden zien; hij wil zijn verlangens kunnen uitleven in de gevestigde hiërarchie der maatschappij. De dienstbode moet het tot gravin brengen, de verstotene zal in ere hersteld worden, maar de structuur der maatschappij zelve blijft hierbij onaangetast. Nergens blijkt dit duidelijker dan in het prototype van de gemiddelde roman: het detectiveverhaal, dat door Caillois op voortreffelijke wijze wordt geanalyseerd. Hij meent in dit soort romans de twee wezenlijke en tegengestelde richtingen te ontdekken, waarin de roman zich kan bewegen. De schildering van hartstochten enerzijds, de oplossing van een raadsel anderzijds. Hij spreekt, in het laatste geval, zelfs van een volkomen *abstract* schema, dat aan de wetenschappelijke probleemstelling doet denken. (Régis Messac had hierop

trouwens reeds eerder in zijn dissertatie *Le* '*detective novel' et l'influence de la pensée scientifique* gewezen!) De detective-roman kan zo ver in deze richting gaan, dat hij niets anders wordt dan de opsomming der verschillende gebeurtenissen, de mededeling der achtereenvolgende vondsten en ten slotte aan de lezer de conclusie overlaat. Inderdaad is de detective-roman zo ver gegaan in het merkwaardige werk van Dennis Wheatley *Murder off Miami*, waar men in feite tegenover een politioneel dossier staat, dat verrijkt is met alle mogelijke buitenliteraire elementen, als een plukje haar, een lucifer, foto's, enz. Het abstract-literaire kader van de roman is hier doorbroken en het geheel levert een nieuw bewijs voor de opname-capaciteit van de roman in het algemeen. Daarnaast echter bestaat de detective-roman bij uitstek uit schilderingen van hartstochten als liefde, haat, jalousie, kortom uit sensationele beschrijvingen, die de gemiddelde lezer prikkelen en dientengevolge in spanning brengen. Dat dit veelal geschiedt op vrij inferieure wijze, is buiten kijf, maar wordt door Caillois enigszins veronachtzaamd. Hij meent immers, dat de detective-roman een bij uitstek intellectueel genre is, in tegenstelling tot de roman, die zich bij voorkeur met de menselijke natuur bezighoudt.

Ik zou hier willen scheiden van de belangwekkende analyse, die Caillois geleverd heeft. Het is namelijk zeer goed mogelijk, dat het onderscheid tussen beide soorten niet zo wezenlijk is, maar teruggevoerd moet worden tot een algemeen aesthetisch probleem, dat in de roman nauwkeurig nagegaan zou kunnen worden; ik bedoel het vraagstuk der vrijheid en gebondenheid in de kunst. De detective-roman is vrij in de keuze der mogelijkheden en in de behandeling daarvan (en hij maakt daarvan in ruime mate gebruik!), maar hij is zeer strikt gebonden in de ontwikkeling, intellectuele uiteenzetting en oplossing. Met een minimum van gebruikte middelen, zonder op enigerlei wijze bovennatuurlijke of onwaarschijnlijke elementen in te voeren, moet de romancier een verklaring geven van wat in de aanvang onwaarschijnlijk en zelfs onmogelijk scheen. Maar geldt dat niet voor iedere roman? Is niet iedere roman, in

wezen, een mogelijk maken van het onmogelijke? Thibaudet heeft reeds gezegd in *Réflexions sur le roman*, dat de ware roman niets anders is dan 'une autobiographie du possible'[2]. De inhoud van de roman is onbepaalbaar om de eenvoudige reden, dat iedere willekeurige gebeurtenis, iedere theorie, elk gevoel, de stof zou kunnen leveren voor een roman. Slechts één algemene richtlijn zou men hierbij kunnen aangeven: het mogelijke zelf is de inhoud van de roman en deze inhoud is bij gevolg nooit van te voren aan te geven. Iedere werkelijke roman is ook werkelijk nieuw, onbepaalbaar en niet te voorzien.

Dat de inhoud van de roman niet te voorzien is, betekent in het geheel niet, dat er ook geen vormgeving aanwezig zou kunnen zijn. Zoals bekend, heeft men nooit geaarzeld de roman een zekere of zelfs volledige vormeloosheid te verwijten. Walzel doet dit in *Das Wortkunstwerk* (p. 125), Blanchot in *Faux Pas* (p. 202), Callois ten slotte in zijn gehele werk. Desondanks kunnen deze vele gelijkluidende meningen mij niet overtuigen. Ongetwijfeld, de roman kent de strakke bouw van het sonnet in de verste verte niet, maar er heerst niettemin ook in deze werken een constructie, zij het ook losser, ongebondener en meer gevarieerd. Dit biedt juist, zoals reeds gezegd, grotere gevaren, maar ook enkele voordelen voor de beschouwer. Het is namelijk onjuist de vorm van het kunstwerk te beschouwen als ontleedbaar; men kan, zou ik willen zeggen, de constructie niet demonteren. Zeer terecht heeft Vestdijk[3] er op gewezen, dat de compositie meer is dan een skelet of een demonstrabel schema. Het is, zegt hij, een levensprincipe, een organisch vormbeginsel. De uiteindelijke constructie is inderdaad een resultaat van wat ik vroeger eens het *spel* genoemd heb tussen kunstenaar en de materie, die hij behandelt, en dit spel is nergens zo duidelijk zichtbaar en dientengevolge zo nauwkeurig te volgen, als in de roman. Nergens immers is de vrijheid zo groot, nergens is de materie zo onbestemd, nergens is ten slotte de ontwikkeling in zo sterke mate, door haar eigen natuur alleen bepaald. Dit spel is een ononderbroken streven van de schrijver, zich zelf en zijn mogelijkheden te vangen in een kunstwerk, dat deze ver-

schijnselen volledig en integraal weergeeft. In opeenvolgende pogingen, in *essais*, tracht de kunstenaar steeds dichter tot dit doel te geraken, waarbij de spanning van het spel steeds groter wordt. De romanfiguren, die hij schept, zijn dus geenszins afbeeldingen of copieën van in werkelijkheid bestaande personen, het zijn voorlopige benaderingen en realisaties van mogelijkheden, die in de kunstenaar leven. In zo verre heeft Mauriac gelijk, wanneer hij zegt[4] 'que l'art du romancier est une faillite', aangezien hij nooit de werkelijkheid kan treffen. Maar de bedoeling van de romancier, en van de kunstenaar in het algemeen, is dan ook in het geheel niet om de werkelijkheid weer te geven. Hij wil zich zelf met al zijn aspecten uitdrukken. Het is dus ook in het geheel niet verwonderlijk, dat verschillende schrijvers er toe neigen zich altijd met dezelfde figuren bezig te houden (zoals Balzac, Zola, Duhamel, Martin du Gard, Galsworthy, Vestdijk): in wezen beschouwen zij ononderbroken zeer provisorische mogelijkheden van zich zelf. Het is zeer zeker waar, dat de vrijheid in de realisatie van deze mogelijkheid wel zeer groot is, maar desondanks kan zij niet onbeperkt genoemd worden. Er zijn bepaalde, weliswaar zeer wijde grenzen, die echter niet overschreden kunnen worden. Bij een andere gelegenheid is reeds uiteengezet, hoe het spel op deze grenzen verloopt door middel van pseudoniemen en maskers. In de schuilnaam geeft de schrijver zich wel, maar hij geeft zich half, of algemeen gezegd: hij openbaart zich onvolledig. Het probleem, waarvoor de beschouwer zich geplaatst ziet, is om uit te maken, in hoe verre de romanfiguren pseudoniemen (dat wil zeggen openbarende verhullingen) van de schrijver zijn. Zijn maskers verbergen en onthullen hem, soms zelfs meer dan hij zich bewust is. Zo wordt de roman in de allereerste plaats een probleem van eindeloze transpositie, een verwerking van de mogelijkheden, die de schrijver in zich ontdekt. Wanneer men een roman wil beoordelen, moet men dus trachten tot het wezen en verloop van deze transpositie door te dringen. Dit is een uitermate ingewikkelde taak, omdat men te maken heeft met een voortdurend bewegende, rusteloze materie, die princi-

pieel niet te vatten is. Desondanks moet men hiertoe overgaan en afzien van de oude beschouwingswijze. Het heeft geen zin romans in te delen naar hun inhoud in historische, koloniale, exotische, psychologische of sociologische rubrieken. Hiermede wordt immers in geen enkel opzicht getroffen wat het wezenlijke van de roman (en van ieder kunstwerk) uitmaakt: de transpositie, die heeft plaats gevonden.

Niet alleen door de bewegelijkheid van dit spel is het moeilijk, om niet te zeggen onmogelijk, de transpositie te bepalen, maar bovendien door de wezenlijke vrijheid en onvoorzienbaarheid, die hierin schuilen. De vrijheid is een noodzakelijk complement van de gebondenheid en deze beide momenten worden het scherpst aangeduid door het spel als zodanig. De transpositie verloopt niet volkomen automatisch en mechanisch, maar zij is evenmin absoluut vrij. Er heerst, als het zo uitgedrukt mag worden, een geven en nemen, een beïnvloeden en beïnvloed worden, een opgaan in de geschapen figuren en een zich onttrekken aan hun eigenzinnige wensen. Vele romanciers hebben hiervan getuigenis afgelegd, onder wie op zeer frappante wijze: Flaubert en Proust. Vooral de laatste heeft herhaaldelijk gewezen op het feit, dat hij niet vrij was te laten en te doen, wat hij wilde, dat zijn figuren ten slotte een eigen leven begonnen te leiden, waarin hij ze moest volgen en waarbij hij niet meer kon ingrijpen. Tot ziekelijke, maar daarom zeker niet minder geslaagde werken hebben soortgelijke verschijnselen gevoerd bij E.T.A. Hoffmann, bij Poe en verschillende anderen.

De vraag dringt zich nu op, hoe men vast kan stellen of en op welk punt een einde zal komen aan dit spel. Verschillende keren werd reeds gezegd, dat het van een eindeloze bewegelijkheid is en inderdaad vindt het spel geen einde in zich zelf. De kunstenaar maakt er een *willekeurig* einde aan, een einde, dat vrijwel nooit noodzakelijk besloten ligt in het wezen der transpositie zelve, maar van buiten af aangebracht is. De eenvoudigste reden is meestal, dat men ermee ophoudt, omdat de lust tot verder werken ontbreekt, omdat vermoeidheid de overhand neemt of omdat men het werk af moet

leveren! In wezen is dit spel nooit beeindigd en kan het ook niet beeindigd worden. Zolang de schrijver zijn oude figuren herneemt - en welke romancier doet dit niet? Mauriac schrijft immers: 'Il arrive un moment, dans la vie du romancier, où, après s'être battu chaque année avec de nouveaux personnages, il finit par découvrir que c'est souvent le même qui reparaît d'un livre à l'autre'[5] - zolang een schrijver zich blijft bezig houden met dezelfde figuren, is het spel in wezen niet tot een bevredigend einde geraakt. Meermalen heeft men dan ook gewezen op het slappe einde, dat vrijwel iedere roman eigen is. Ten onzent heeft Vestdijk[6] dit in het bijzonder gedaan, zij het ook niet op grond van de overwegingen, die er hier toe gebracht hebben over deze vraag te spreken. Ik meen, dat de fundamentele reden van dit verschijnsel ligt in de onmogelijkheid het spel uit zich zelf een einde te laten vinden, wat nergens zo scherp belicht wordt als in de roman. Deze zou eigenlijk een 'open einde' moeten hebben, een einde in de zin van de bekende vervolgverhalen, waaronder trouw staat: 'Wordt vervolgd'. Gide[7] heeft zich vooral bezig gehouden met dergelijke mogelijkheden, en men mag aannemen, dat dit geen toeval is. Gide is bij uitstek de figuur, in wien het spel tot *levensspel* geworden is en hij moest dus wel in hoge mate getroffen worden door de onmogelijkheid dit levensspel in de roman of in een willekeurig ander kunstwerk te beeindigen.

Langs deze weg nadert men namelijk tot de oplossing van een vraag, die in de aanvang gesteld werd. De roman is inderdaad een gemiddeld kunstwerk ook in dit opzicht. De dichtkunst, de muziek, de beeldhouwkunst leveren ten slotte een werkstuk af. Deze kunsten maken zich los van het spel, dat op een of andere wijze opgeheven wordt. Daarmede wordt het werkstuk, van provisorisch, definitief. Het staat nu op zich zelf. De roman komt vrijwel nooit zo ver en is veeleer de uitdrukking dan de beeindiging van het spel. Daarenboven krijgt men de indruk, dat de romancier in het geheel niet de bedoeling heeft dit spel te overwinnen. Al moge dit in andere kunsten eveneens onmogelijk zijn (het definitieve

gedicht is ook nog niet geschreven en zal nooit geschreven worden!), men strééft er naar en hier ligt het wezenlijke onderscheid: de romancier streeft niet eens daar naar; hij verkiest het veelal in de sfeer van het spel te verblijven en deze uit te drukken op de meest adaequate wijze. Laat men niet vergeten, dat de roman niet alleen een jong, maar bovendien een *romantisch* genre is, en dat juist de romantische schrijvers voor het eerst de waarde van het spel ingezien hebben. Jean-Paul in de eerste plaats, Tieck in mindere mate, Brentano ten slotte hebben theoretische geschriften aan dit verschijnsel gewijd en het bovendien in hun romans verwerkt. Het zou de moeite waard zijn op deze werken nader in te gaan, maar ik wil hier volstaan met te wijzen op de nieuwe mogelijkheden, die in dit genre aanwezig bleken te zijn. Na de strakke nauwkeurigheid en de mathematische naaktheid van de klassieke roman, die haar fraaiste en volledigste uitdrukking in *Adolphe* gevonden heeft, ontstaat in de Romantiek een geheel nieuwe stroming, een speelsheid zonder weerga, een goochelen met thema's en gegevens, dat de bekoring uitmaakt van Hoffmann's werken, van enkele gedichten in het oeuvre van Musset en van Heine's verhalen. Het is niet verwonderlijk, dat het spel bovendien een adaequate uitdrukking vindt in die kunst, welke tot in haar naam dit element heeft behouden, namelijk het toneelspel. Men denke slechts aan vele stukken van Shakespeare (zo bewonderd door de romantische schrijvers) en vooral aan Pirandello! Dit spelen zou op zich zelf weer een onderzoek waard zijn. Ik beperk mij echter tot de roman. Geen fraaier voorbeeld is er op dit gebied dan *Les Faux-Monnayeurs* van Gide. Hier wordt namelijk het waagstuk bestaan dit spelen te verwerken en te versmelten met een klassieke ordening. Door middel van een ingenieus systeem (men mag hier zeker van *systeem* spreken), wordt een schrijver ingevoerd, die een tweelingbroer van Gide is en één van zijn werken, getiteld *Les Faux-Monnayeurs*, uiteenzet. Zo wordt de roman, die geschreven wordt, in werkelijkheid beschouwd en twee maal geschreven. De ingevoerde romanschrijver is één van die merkwaardige pseudoniemen, die

zich voortdurend tussen de schrijver en het definitieve werk blijft plaatsen, zodat dit eigenlijk nooit zijn uiteindelijke vorm bereikt. Gide is daarin nog verder gegaan door een *Journal des Faux-Monnayeurs*, waarin hij de gehele procedure nogmaals beschouwt. Zo wordt de afstand, die de schrijver van de roman scheidt, opgevuld en krijgt men dus de rijkste illustratie van het spel, dat zich tussen beide polen afspeelt.

Een groot kunstenaar als Gide heeft deze moeilijkheden kunnen overwinnen; in het algemeen echter dreigt het gevaar, dat de romancier in deze problematiek blijft steken, geen uitweg meer weet te vinden uit dit spel en er eerder het slachtoffer dan de beheerser van is. Juist door het verschil in doelstelling wordt de dichter minder door deze gevaren bedreigd: hij wil door de spelsfeer heen tot het werkstuk geraken. Hij wil definitieve, oorspronkelijke taal spreken, terwijl de taal van de roman vrijwel altijd ‘pseudo-objectief’ is, zoals Lichtveld, (vermoedelijk in navolging van Spitzer's *Stilstudien*[8]) heeft aangetoond. De taal is niet pseudo-objectief, omdat de schrijver, bij monde van zijn figuren, zijn eigen meningen verkondigt. Dit geschiedt uitsluitend in de nietgeslaagde roman, die te vergelijken zou zijn met het ‘pièce à thèse’ van de vorige eeuw. Taal en toon zijn niet volledig geobjectiveerd en evenmin eenzijdig subjectief gebleven, om de eenvoudige reden, dat zij uitdrukking verlenen aan de spelsfeer, die tussen beide ligt en waarvan schrijver en werk gelijkelijk deel uitmaken. Ook de taal moet uiterst gevarieerd blijven, wil hij het spel der bewegelijkheid kunnen uitdrukken.

Zo kon het niet anders of de roman zou meer dan enig ander literair genre uitdrukking geven aan het moderne tijdsbewustzijn. Terwijl men vroeger de roman chronologisch (dat wil zeggen volgens het mathematisch vastgelegde verloop) liet verglijden, is daarin - eigenlijk reeds sinds de Romantiek - een radicale en veelbetekenende wijziging gekomen. In vele van de laatst verschenen romans verloopt de tijd niet meer volgens de min of meer bewuste belevingen der beschreven personen. In plaats van de normale objectieve orde treedt een geheel persoonlijke en dus voor iedere roman

andere geleding van de tijd. Het beste voorbeeld voor wat ik hier aan wil geven is nog altijd *Der Zauberberg* van Thomas Mann. De tijd is in dit werk gestructureerd volgens de individuele belevingen, zoals één der hoofdpersonen die ondergaat. *Der Zauberberg* is, met *A la recherche du temps perdu*, de roman van het huidige tijdsbewustzijn, waarbij men niet zo ver moet gaan, wil het mij voorkomen, dat men deze romans beschouwt als de wezenlijke uitdrukking hiervan. De roman is één der uitdrukkingswijzen van dit bewustzijn, de philosophie een andere, de wetenschap een derde, en ik zie geen reden om aan te nemen, dat de roman de uitdrukkingswijze *par excellence* is. Ongetwijfeld is het juist, dat de tijd de sfeer vormt, waarin de roman zich afspeelt, zoals, naast vele anderen, Hytier in zijn *Romans de l'individu* heeft aangetoond, maar hiermede is nog niet gezegd, dat hij daarom de meest adaequate vorm van uitdrukking is. Ik wees reeds vluchtig op de waarde van het spel in de toneelstukken. Men zou eveneens de rol van de tijd nader in deze kunst moeten beschouwen. Het zou niet uitgesloten zijn, dat zich daarbij zeer verrassende aspecten voordoen. Ook in de poëzie treedt ten slotte dezelfde vraag naar voren, maar, gelijk te verwachten is na het voorafgaande, in verstrakte vorm. De poëzie is een overwinning op de tijd, binnen de tijd zelf; de roman is de uitdrukking van het spelen met de tijd.

Er werd in het bovenstaande naar gestreefd de roman eniger mate af te bakenen tegen de andere literaire kunsten. Daarbij treft onmiddellijk, dat deze kunstsoort op weg is naar de ‘grote kunst’, maar halverwege blijft steken. Dientengevolge eist de roman niet de volledige inspanning, die het werkelijk volmaakte kunstwerk vraagt, maar biedt hij toch een zekere ontspanning van het dagelijkse leven. Een ontspanning, die des te aangenamer is, omdat zij in de spelsfeer voert, een sfeer, waarin alles mogelijk en niets meer werkelijk (dat wil zeggen: werkzaam) is. Daardoor is de roman tegelijkertijd gevaarlijk en ongevaarlijk. Gevaarlijk, omdat hij *afleidt* van de werkelijkheid, ongevaarlijk omdat deze afleiding op zich zelve onwerkelijk en imaginair is, door de gemiddelde lezer als zo-

danig beschouwd wordt en dus geen verdere gevolgen met zich mee brengt. Deze ongevaarlijke afleiding wordt pas weer een dreigend vraagstuk, wanneer de imaginaire werkelijkheid van de roman een positieve lading krijgt en in de plaats treedt van de werkelijke wereld. Dit laatste is altijd het geval bij de grote kunst! Sociaal bezien is de kunst dan ook een ernstig gevaar. Zij doorbreekt de sociale realiteit en bedreigt haar daardoor. Nog verder zou men eigenlijk moeten gaan en beweren, dat alleen door een gebrek aan maatschappelijk evenwicht deze doorbreking zelve mogelijk wordt. In *Brave New World*, Huxley's beschrijving van een ideale, volmaakt evenwichtige maatschappij, wordt dit uitvoerig behandeld, in het gesprek dat de Savage met een Controller voert. De Controller, die vele der oude kunstwerken bezit (maar ze zorgvuldig in zijn brandkast houdt!), zet hierbij uiteen, hoe de prijs voor maatschappelijke stabiliteit betaald moet worden. De kunstwerken verdwijnen, zodra het evenwicht bereikt is: ‘You've got to choose between happiness and what people used to call high art. We've sacrified the high art.’

Het spel van de roman is opgeheven; zelfs de overwinning van dit spelen, die door de kunst bereikt wordt, maar noodzakelijkerwijze door het spel heen moest gaan, heeft geen bestaansmogelijkheden meer in deze maatschappij. De kunst heeft plaats gemaakt voor ‘comfort and happiness.’

Het merkwaardige in deze gehele verhandeling is, dat in een roman de noodzakelijke vernietiging van de kunst en van de roman wordt uiteengezet. Ook Caillois spreekt, zonder overigens Huxley te noemen, van de ‘Suicide du roman’. Hij meent, dat de roman, die in eenzaamheid gelezen wordt en deze op zijn beurt weer versterkt, de lezer bindt aan datgene, wat het meest individueel in hem is en dus ook zeer slecht uitgedrukt kan worden. Evenals de kunst, betekent de roman dus volgens hem een sociaal gevaar. Anderzijds kan niet ontkend worden, dat velen onder de moderne romanciers hun lezers juist naar de sociale daad en daarmede naar de menselijke samenleving toedrijven. Men behoeft slechts te

denken aan auteurs als Conrad, Hemingway, Koestler, Malraux of Saint-Exupéry. Zij beschrijven allen - zij het op geheel eigen wijze - hoe de mens verplicht is zich tezamen met de anderen in te zetten voor een gemeenschappelijk doel. Is het noodzakelijk aan het paradoxale karakter van een dergelijke literaire doelstelling te herinneren? Deze romanciers dwingen immers hun lezers er toe in de eenzaamheid van de lectuur te vernemen, dat zij gemeenschappelijk moeten optreden. Ook hier verkeert de romancier dus wederom in een merkwaardige spanning, in een spel tussen verschillende polen: hij dwingt de lezer tot eenzaamheid en hij drijft hem tegelijkertijd uit deze eenzaamheid naar de sociale gemeenschap. Op deze wijze zou men terecht kunnen zeggen, dat de roman van de laatste jaren er naar streeft zich zelf te vernietigen. De vraag dient echter gesteld te worden welk soort van eenzaamheid deze romanciers nastreven en zelf beleefd hebben. Gaat men dit na, dan blijkt reeds spoedig bij hen een geheel andere eenzaamheid te bestaan dan bij voorbeeld bij de dagboekschrijver. Heerst bij hem een gespiegelde eenzaamheid, waar de schrijver ononderbroken zich zelf beschouwt, bij Koestler en vele anderen zou het moeilijk vallen iets dergelijks te beweren. Integendeel, hun eenzaamheid is vol van alle anderen, die mede opgezogen zijn en mede bestaan in hun eigen schepping. Zo kunnen zij de lezer ook weer een volle eenzaamheid bieden, waarin hij zich met de anderen verbonden voelt. Moet men zeggen: voelt of waant? Juist het feit dat men deze vraag stellen kan, bewijst eens te meer, hoe zeer de roman speelt tussen verschillende niveau's in en alleen in dit spel thuis is. De romancier moge het accent op de eenzaamheid leggen of op de gemeenschap, in werkelijkheid zijn beide momenten onvermijdelijk aanwezig. De romancier beweegt zich dus noodzakelijkerwijs tussen beide en is van beide afhankelijk. Hij is geen godheid, die absoluut zijn plaats bepalen kan en volkomen vrij staat. In zijn reeds eerder genoemd werk beweert Mauriac daarentegen, dat de romancier wel degelijk ten opzichte van zijn figuren staat als God tegenover zijn schepsels. Evenals God ziet de schrijver zijn wereld van binnen

en van buiten, en kent hij het wezen van zijn personen; hij is alwetend in deze wereld en heerst er almachtig. Tegen deze opvattingen is hevig geprotesteerd door Sartre in een belangrijk artikel[9], waarin gezegd wordt, dat de schrijver niet het recht en bovendien niet de mogelijkheid heeft een oordeel uit te spreken over de handelingen en gevoelens van zijn figuren. Hij mist de *vrijheid* om dit te doen, aangezien hij evenzeer gebonden is aan zijn personen als deze aan hem. Deze personen zijn zelf, in zekere mate, vrij. Ik behoef niet meer te zeggen, dat ik deze woorden volledig onderschrijf. Deze vrije gebondenheid is juist wat onder spel verstaan moet worden en dit is karakteristiek voor de roman. De wijze, waarop de schrijver zijn stof wil behandelen is geheel vrij in principe, maar wordt onmiddellijk in en door de behandeling zelve bepaald. Daardoor ontstaat het spelen met de stof, het ingaan op mogelijkheden, die geboden worden, het uitwerken van aspecten, die reeds eerder bestonden, maar verrijkt worden, kortom: een ononderbroken en eindeloos vatten en hervatten, een kneden tot velerlei voorlopige relaties, die weer door andere vervangen kunnen worden en ten slotte, op een gegeven ogenblik, vrij willekeurig als beeindigd en definitief worden beschouwd. Dit spelen is het grote, altijd aanwezige gevaar van de roman, maar daardoor ook alleen is deze op weg een kunstwerk te worden. Hij, die deze weg der verwerking, deze transpositie, wil volgen, moet zich tot de roman wenden.

Eindnoten:

1 R. Caillois, *Puissances du roman* (Marseille 1942), p. 166
2 Paris 1938, p. 12
3 In *Muiterij tegen het etmaal* I ('s-Gravenhage 1941), p. 125
4 In *Le romancier et ses personnages* (Paris 1933), p. 121
5 *ibid*., p. 135
6 In *Lier en lancet*, p. 126
7 Bij voorbeeld in *Les Faux-Monnayeurs*. Vgl. E. Jaloux, *André Gide et le problème du roman* in *Hommage à André Gide* (Paris 1928), p. 111 sq., en in het bijzonder Crémieux, *André Gide et l'art du roman* in dezelfde bundel (p. 89 sq.) Verder Thomas, *André Gide ou le drame du roman pur* in *Problèmes du roman* (62 études publiées sous la direction de Jean Prévost), Lyon, Bruxelles 1943, p. 62 sq.
8 In *Leef duizend levens*, p. 123. Bij Spitzer in *Stilstudien* II, p. 166 sq.
9 *M. François Mauriac et la libertè*, *N.R.F.*, févr. 1939, herdrukt in *Situations* I (Paris 1947), p. 36 sq.

VII. De rol der kunst bij Marcel Proust

Voor hen, die zich met de kunst van de XXste eeuw bezig houden, is het een opmerkelijk verschijnsel, dat vele kunstenaars bij voorkeur de aesthetische problematiek als onderwerp voor hun werken kiezen. Willen zij een indruk krijgen van bepaalde vraagstukken, dan behoeven zij niet meer uitsluitend naar ‘geleerde’ werken te grijpen, gelijk voorheen, maar kunnen zich onmiddellijk tot de kunst zelve richten, waarin deze vraagstukken veelal uitvoerig behandeld worden. De moderne kunst zet, ook hierin, een traditie voort: zij heeft systematisch uitgevoerd, wat in de XIXde eeuw reeds incidenteel voorkwam. Men behoeft slechts te denken aan *Mazeppa* van Victor Hugo, waarin het lijden en de overwinning van het genie wordt weergegeven of aan enkele gedichten van Vigny en Musset om tot de overtuiging te komen, dat, sinds de Romantiek, in de kunst de mogelijkheid aanwezig was zich zelve tot onderwerp te kiezen. In de loop van de eeuw wordt door Edgar Allan Poe en door Baudelaire veelvuldig van deze mogelijkheid gebruik gemaakt. Zola heeft in *L'Oeuvre* de scheppingsdrang van een schilder tot onderwerp van zijn roman gemaakt. Mallarmé's streven is geheel gericht op de verwerkelijking van aesthetische denkbeelden, terwijl bovendien in *Don du poème* het dichten zelf onderwerp is van zijn werk. Met Valéry wordt dit streven methodisch geordend en is de kunst in wezen nog het enige onderwerp van de kunstwerken. Men zou, zo men wil, *La Jeune Parque* als het drama van de kunstenaarsziel kunnen betitelen. Deze houding der kunstenaars wordt zo algemeen, dat men, in Nederland, ook

zeer terecht Nijhoff's *De pen op papier* als een *ars poetica* heeft kunnen betitelen. In Engeland ten slotte vindt men een soortgelijk streven, wanneer Huxley in *Point Counterpoint* een schrijver invoert, die ons door gesprekken en dagboekfragmenten zijn opvattingen over de ideale roman uiteenzet. Naar deze opvattingen is Huxley's boek opgebouwd.

Nergens echter is de kunst zo zeer haar eigen onderwerp geworden, nergens is zij zo zuiver en zo systematisch doorlicht als in de grote roman van Marcel Proust: *A la recherche du temps perdu.* In een ontzagwekkende arbeid, met een zeer scherpe gevoeligheid en een indringend verstand, heeft Proust de vele aesthetische vraagstukken aan de orde gesteld. In een aantal kunstenaarsfiguren heeft hij achtereenvolgens zijn opvattingen betreffende muziek, literatuur en schilderkunst belichaamd, om ten slotte in zijn eigen werk de volledigste concretisering te leveren van wat literatuur naar zijn mening diende te zijn. Wanneer men dan ook wil nagaan, welke rol de kunst kan spelen in het leven der kunstenaars, dan is Proust een van de duidelijkste illustraties. Hij heeft immers zelf uiteengezet, wat zijn opvattingen waren. Wij behoeven ze niet te reconstrueren met alle gevaren van dien, maar vinden ze ontvouwd in de figuren van Vinteuil, Bergotte en Elstir, en doorleefd in de persoon van de verteller, die men misschien met Proust mag vereenzelvigen.

Van alle kunsten is de muziek in dit grootse werk de kunst met de duidelijkste en voor Proust's opvattingen kenmerkendste trekken. Zij belichaamt een geestelijke werkelijkheid, die oneindig rijker is dan het instrument door welks bemiddeling zij zich moet uitdrukken:

‘Swann tenait les motifs musicaux pour de véritables idées d'un autre monde, d'un autre ordre, idées voilées de ténèbres, inconnues, inpénétrables à l'intelligence mais qui n'en sont pas moins parfaitement distinctes les unes des autres, inégales entre elles de valeur et de signification... Le champ ouvert au musicien, n'est pas un clavier mesquin de sept notes mais un clavier incommensurable’[1].

Het zou niet moeilijk vallen naar aanleiding van deze

enkele zinnen over de zeer lange wortels van de hier geuite meningen te spreken. Men zou Nietzsche, Schopenhauer en zelfs Plotinus en Plato moeten noemen; ik zou mij echter willen bepalen tot de uiteenzetting van Proust zelf en er op wijzen hoe hij aan de muziek - en aan de kunst in het algemeen, zoals zal blijken - het vermogen toeschrijft om gegevens uit een andere wereld in deze wereld te laten doordringen. Deze gegevens kunnen niet door het verstand gevat worden; zij staan volledig op zich zelf en vormen, als zodanig, een hogere eenheid. Dat Proust er desondanks in geslaagd is deze muziek uit te drukken in de taal, moge blijken uit de beschrijving van Chopin's muziek. Het is altijd weer een genoegen dit 'volgen' van melodie en bouw te lezen:

'Elle avait appris dans sa jeunesse à caresser les phrases, au long col sinueux et démesuré, de Chopin, si libres, si flexibles, si tactiles, qui commencent par chercher et essayer leur place en dehors et bien loin de la direction de leur départ, bien loin du point où l'on avait pu espérer qu'atteindrait leur attouchement, et qui ne se jouent dans cet écart de fantaisie que pour revenir plus délibérément, - d'un retour plus prémédité, avec plus de précision, comme sur un cristal qui résonnerait jusqu'a faire crier, - vous frapper au coeur'[2].

De muziek is voor Proust de kunst bij uitstek, de kunst, die ons in verbinding brengt met de absolute werkelijkheid, met de eeuwigheid en zo heeft Benoist-Méchin ook zeer terecht een studie kunnen wijden aan *La musique et l'immortalité chez Marcel Proust.*

Veel duidelijker dan de muziek drukt de schilderkunst echter de verhouding uit, die tussen kunst en werkelijkheid bestaat. Proust voert ons, door de beschrijving, die hij geeft van de werken van Elstir, binnen in de geheimen van deze transpositie, deze verwerking der werkelijkheid. Wanneer de verteller voor het eerst het atelier van de schilder betreedt, komt dit hem voor 'comme le laboratoire d'une sorte de nouvelle création du monde'[3]. De schilder is geen afbeelder der werkelijkheid, hij schept een geheel nieuwe en oorspronkelijke wereld, die wezenlijk zijn eigen werkelijkheid

genoemd kan worden en de volledigste uitdrukking voorstelt van zijn persoonlijkheid. Juist door de nadruk te leggen op de originele, dat wil zeggen authentieke, verschijningsvorm der objecten, treedt bij Elstir het 'vreemde' naarvoren. Dit vreemde is in de ware zin des woords het *enkelvoudige*, dat in ieder object schuilt en door de schilder afgebeeld moet worden. Elstir tracht een ongerepte visie te behouden op de werkelijkheid, hetgeen niets anders kan betekenen dan een visie, die ontdaan is van iedere nuttigheidsoverweging, van iedere sociale belangstelling, kortom van iedere onzuivere bijmenging, waardoor zij vertroebeld zou kunnen worden. Vandaar dat op de schilderijen van Elstir een paradoxale daad is verricht: 'l'impression fugitive', de meest vluchtige, plotseling opduikende en weer wegschietende indruk wordt *vastgelegd.* Men behoeft niet lang te aarzelen in dergelijke beschrijvingen de schilderkunst der impressionisten te herkennen, zoals de muziek, gelijk deze door Proust wordt aangeduid, allereerst aan Franck en Debussy doet denken. In een beroemd geworden brief aan Jacques de Lacretelle[4] heeft Proust zich echter ten sterkste verzet tegen deze 'sleutels', die toegang zouden geven tot het juiste begrip van zijn roman. En dit is ook zeer begrijpelijk: Proust heeft immers zelf de werkelijkheid getransponeerd en bewerkt, zodat deze niet meer, gelijk een fotografische afbeelding, in zijn werken te voorschijn komt. Wanneer Proust 'la petite phrase' van een sonate of een septet beschrijft, dan denkt hij beurtelings aan Saint-Saëns ('musicien, que je n'aime pas'), Franck, Schubert en Fauré. Wie zal hierna uitmaken aan wie deze enkele noten ontleend zijn? Voor Proust geldt in sterke mate wat hij zelf in het atelier van Elstir ondervond: zijn werk is een herschepping. Het bestaat niet uit aan elkaar gevoegde elementen, waarvan het ene hier, het andere daar terug te vinden is. Zijn werk bestaat juist uit de oorspronkelijke en geheel nieuwe versmelting, die in deze romans ontstaat. Het kunstwerk is iedere keer geheel *nieuw*, het is altijd *uniek* en, als zodanig, onmogelijk te vangen. Zoals de kunstenaar moet trachten buitenwereldse gegevens weer te geven in zijn werk,

zo moet de kunstbeschouwer op zijn beurt er naar streven de door de kunstenaar afgelegde weg te volgen en na te speuren.

Deze en dergelijke denkbeelden vindt men nu, beleefd in een persoonlijke en directe ervaring, terug, wanneer Proust of liever de verteller zijn eigen leven en zijn opvattingen verhaalt en ze tegelijkertijd in een roman verwerkt. Wij zullen hier dus onmiddellijk zien, wat eerst nog enigszins theoretisch, via andere kunstenaars uiteen werd gezet. Daarom is het ook niet noodzakelijk langer stil te staan bij Bergotte, de schrijver uit de *Temps perdu*, maar kan men zich afvragen wat Proust zelf en direct verklaart.

Het is niet overdreven te beweren, dat Proust's beschrijving van de realiteit ontstaan is in een ruimte, die hermetisch afgesloten was van deze werkelijkheid. Niet alleen is dit letterlijk juist en kon men slechts met de grootste moeite in zijn ziekenkamer doordringen, maar bovendien was hij zelfs ook dan zeer moeilijk te vangen. Proust scheen aanwezig en tegelijkertijd elders. In werkelijkheid was hij altijd *alleen*, een eenzaamheid, waarvan hij later zal getuigen hoe nuttig en zelfs noodzakelijk zij is voor het scheppen van kunstwerken: '... un artiste pour être tout à fait dans la vérité de la vie spirituelle doit être seul, et ne pas prodiguer de son moi, même à des disciples'[5].

Het is zeer wel begrijpelijk, dat in de eenzaamheid van dit ziekbed, de zin voor de werkelijkheid langzamerhand verdwijnt. Naar mate zij minder 'werkzaam' wordt, geraakt de realiteit op de achtergrond en maakt zij steeds meer plaats voor wat men droombeelden en dergelijke pleegt te noemen. In het geval van Proust is dit bijzonder moeilijk uit te maken. Zijn werk is vol van zeer scherp waargenomen verschijnselen op alle mogelijke gebieden en te gelijker tijd baadt het geheel in een dromerige, onwerkelijke, atmosfeer. Hierdoor weet men eigenlijk niet waaraan men zich te houden heeft. Het best zou men misschien nog kunnen zeggen, dat de normale, dagelijkse wereld 'geneutraliseerd' is, dat zij 'in een spiegel' gezien wordt, dat zij binnenskamers wederom doorleefd wordt. Inderdaad doet de gehele werkwijze van Proust

denken aan de manier, waarop bepaalde mensen een dagboek houden. Zelfs zijn enkele critici wel zo ver gegaan te beweren, dat de gehele roman eigenlijk niets anders is dan een dagboek. Ik acht het onjuist zover te gaan, maar ben anderzijds toch zeker de opvatting toegedaan, dat *A la recherche du temps perdu* evenmin een roman in de normale zin van het woord is. Het duidelijkst blijkt dit uit de figuren, die in de roman optreden en van een zo merkwaardige structuur zijn, dat men terecht van '*personnages proustiens*' heeft kunnen spreken. In zijn studie over Proust spreekt Pierre Abraham over deze romanfiguren als 'un compromis nouveau, un combiné étrange d'imaginaire et de réel', en hij vervolgt:

'Sise à mi-chemin entre le roman et les mémoires, la population proustienne participe de l'un et des autres. Oscillant dans l'hiatus étroit entre le réel et l'inventé, elle trouvera dans cette oscillation même les caractères de liberté propres à satisfaire aux exigences de l'artisan qui la manie'[6].

Juist in dit hiaat, in deze *speelruimte*, ligt de vrijheid der figuren, die niet geheel los zijn geraakt van de schrijver, maar toch wel in zekere mate een eigen leven zijn gaan leiden. Zo zien wij personen verdwijnen in deze roman en, vele bladzijden verder, weer in een geheel ander licht verschijnen. En deze belichting moet ook wel zeer verschillen, want in die tussenruimte heeft de Tijd ze immers geraakt. Wanneer de verteller na vele jaren weer in een salon verschijnt, waar hij vroeger een zeer geziene gast was, bemerkt hij plotseling deze werkzaamheid van de Tijd:

'Au premier moment je ne compris pas pourquoi j'hésitais à reconnaître le maître de maison, les invités, pourquoi chacun semblait s'être "fait une tête" généralement poudrée et qui les changeait complètement'[7].

Iedere figuur van Proust's roman heeft, door het invoeren van deze tijdsdimensie, een vrije ontwikkeling, die niet te voorzien of te voorspellen is. Bovendien bestaat er nog een zekere speelruimte tussen de schepper zelf en zijn figuren. Dit spel is het belangwekkendst tussen Proust en de verteller. Men heeft namelijk niet het recht deze beide zonder vorm van

proces, te identificeren. In *La Prisonnière*[8] beschrijft Proust, hoe een meisje, met wie hij samenwoont, het woord tot hem richt, wanneer zij wakker wordt:

'Dès qu'elle retrouvait la parole elle disait: "Mon" ou "Mon chéri" suivis l'un ou l'autre de mon nom de baptème, ce qui en donnant au narrateur le même nom qu'à l'auteur de ce livre eût fait: "Mon Marcel", "Mon chéri Marcel"'.

Deze passage maakt het onmogelijk de verteller kortweg als een doublure van Proust te beschouwen. Men heeft niet teveel aandacht aan deze vreemde houding gewijd. Estève en Thibaudet spreken er vluchtig over, Crémieux gaat er in zijn studies wat dieper op in, alleen Spitzer heeft in zijn *Stilstudien*[9] getracht deze merkwaardige vertellersfiguur te ontleden. Hij spreekt daar van een 'anonym bleibendes Ich', dat wel veel van zich zelf mededeelt, maar misschien nog meer verhult. Men heeft altijd de indruk, dat achter dit ik nog weer een ander staat, en wel dat van de schrijver zelf. Deze en dergelijke overwegingen brengen mij er toe de verteller te beschouwen als één der pseudoniemen van Proust. Een pseudoniem kan, zoals wij elders zagen, een mogelijkheid van de schepper realiseren, terwijl de volle verantwoordelijkheid daarvan toch niet door hem gedragen behoeft te worden. De verteller is trouwens niet het enige pseudoniem van Proust. Men heeft bijvoorbeeld - op vrij kinderlijke wijze overigens - in Swann wel de. Joodse helft van Proust willen zien. Zeker treft men in Swann, deze merkwaardige figuur, die in alle opzichten 'tussen twee werelden' leeft, karaktertrekken van Proust zelf aan, maar het zou een niet te rechtvaardigen vergroving van het spelen zijn, wanneer men eenvoudigweg in Swann de Joodse Proust en in de verteller de Katholieke helft las.

Het blijft een bijzonder lastige opgave de aard van dit spel in het algemeen vast te leggen, en vooral bij Proust is het zeer ingewikkeld, aangezien hij juist in dit spel de mogelijkheid vond tot een verwerkelijking van zijn aesthetische denkbeelden. Zijn figuren blijven namelijk in en door dit spel *disponibel.* Zij staan ter beschikking en stellen slechts zeer voorlopige realisaties voor, die op ieder willekeurig ogenblik

hervat kunnen worden en ook inderdaad worden. Reeds eerder werd een plaats aangehaald, waaruit de veranderingen, die de verschillende personen ondergaan, zijn gebleken. Het zou te ver voeren hier nogmaals op dit punt in te gaan. Men behoeft trouwens slechts te denken aan de zozeer verschillende aspecten, die Odette de Crécy ons in deze roman vertoont. Zó verschillend zijn deze hernieuwingen van een zelfde figuur, dat men iedere keer tot zijn grote verbazing bemerkt tegenover dezelfde persoon te staan. Het is dan ook niet onjuist, wanneer men[10] van deze persoonlijkheden zegt, dat zij 'inconsistantes, contradictoires, on serait tenté de dire: inexistantes' zijn. De romanfiguren van Proust vallen bijna uiteen in onderling onafhankelijke brokken; zij blijven nog door een zeer dunne en zwakke band samengevoegd. Anderzijds dient men echter in te zien, dat Proust juist hierdoor gelegenheid had, de werkelijkheid, zoals hij deze zag, te vangen. Hij meent namelijk, dat de mens verglijdt in de duur van de tijd, dat er in dit vervloeien geen houvast is, en de zogenaamde eenheid van het ik eerder een intellectuele vervalsing dan een psychische realiteit is. De mens leeft in de tijd; misschien kan men nog beter zeggen: de tijd leeft in de mens.

Het werk van Proust, mag men zeggen, is een ononderbroken poging geweest om de tijd te vangen en te beschrijven, om de veranderingen, in en door de tijd ontstaan, uit te beelden en op deze wijze duidelijk te maken. Niet op de gewone wijze der romanciers gaat hij daarbij te werk. Deze versnellen op een ontzaggelijke wijze de rechtlijnige gang van de tijd. Een persoon, die in de aanvang een kind was, is in het derde hoofdstuk volwassen. Proust remt daarentegen de gang, of liever, hij tracht in zijn boeken de psychische tijd, onvervalst door de strakke opeenvolging der jaren, weer te geven. Deze tijd verglijdt niet rechtlijnig, maar in een wijde spiraalgang, zo men wil. Naast Proust heeft in de moderne letterkunde vooral ook Thomas Mann gepoogd een 'tijds'-geschiedenis te leveren. De overeenkomsten en verschillen tussen beiden zijn zeer opmerkelijk[11]. Terwijl Mann de normale tijd steeds meer laat vervloeien in een *Einerlei* zonder afbakening,

tracht Proust de tijd te concentreren en, door uitzonderlijke extatische toestanden, in zijn zuiverheid te beleven. Dat twee zo grote romanciers zich met dit vraagstuk bezig houden, behoeft niet te verbazen. Wij zagen reeds eerder, hoe Bergson deze problemen van mathematische tijd en *durée* aan de orde heeft gesteld, hoe hij daarbij van de durée gezegd heeft, dat zij 'création continuelle, jaillissement ininterrompu de nouveauté' is. Zo kon men dan ook van Proust verklaren, dat hij een romancier is, die de denkbeelden van Bergson aesthetisch bekleedt en verbeeldt[12]. Hoe verleidelijk dit ook op zich zelf moge zijn, er spreken toch ook verschillende feiten tegen een dergelijke interpretatie. Allereerst is het nog altijd de vraag of Proust de werken van Bergson kende en dus een onmiddellijke beïnvloeding heeft ondergaan. Verder blijkt meer en meer, dat Bergson zelf de werken van Proust niet als een artistieke verbeelding van zijn denkbeelden heeft beschouwd. Ten slotte komen er in *A la recherche du temps perdu* verschijnselen voor, die voor Proust van fundamenteel belang zijn en bij Bergson in het geheel niet ter sprake komen. Ik bedoel de *extratemporalisatie.*

In de eenzaamheid van zijn naakte kamer doorleefde Proust opnieuw zijn gehele leven. Met angst moet hij bespeurd hebben, hoe de feiten een steeds sterkere dissociatie ondergingen en ten slotte uiteen vielen in onafhankelijke fragmenten, hoe dientengevolge de gevoelens van de mens niet continu, maar intermitterend zijn in de loop van de tijd. Binnen deze angstaanjagende ervaringen echter ondergaat Proust één beleving, die, als het ware, het geheel der menselijke ziel terugvoert uit de dissociatie en alle aspecten verenigt in een hogere eenheid. Proust bezit namelijk een bepaald soort herinneringsbeelden, die, gelijk bovennatuurlijke gegevens, verleden en heden versmelten in een eeuwigheid, die binnen detijdbeleefd wordt. Men heeft veel gesproken en geschreven over het wonderbaarlijk herinneringsvermogen, dat Proust bezat, maar men heeft er, naar mijn mening, niet voldoende de nadruk op gelegd, hoe juist door deze zeer bijzondere soortherinneringen ook de kunst haar eigenlijke betekenis verwerft. Eerst door

deze herinneringen wordt het duidelijk wat de kunst van Proust bedoelt te zijn. Evenals Bergson, maakt ook Proust een scherp onderscheid tussen ‘souvenir volontaire’, product der intelligentie, die slechts een clichébeeld van de werkelijkheid verschaft, en ‘souvenir involontaire’, die ons vrij en willekeurig verrast. Onze taak is deze verrassing te doorgronden en rekenschap van haar effect af te leggen. De tegenstelling tussen beide soorten van herinneringsvermogen blijkt uit de volgende zinnen:

‘Il est peine perdu que nous cherchions à l'évoquer (*notre passé*), tous les efforts de notre intelligence sont inutiles. Il est caché hors de son domaine et de sa portée, en quelque objet matériel (en la sensation que nous donnerait cet objet matériel), que nous ne soupçonnons pas. Cet objet, il dépend du hasard que nous le rencontrions avant de mourir, ou que nous ne le rencontrions pas’[13].

En even verder schrijft hij in prachtig proza, welke gewaarwordingen voor hem zelf in het bijzonder geladen waren met herinneringen:

‘... quand d'un passé ancien rien ne subsiste, après la mort des êtres, après la destruction des choses, seules, plus frêles mais plus vivaces, plus immatérielles, plus persistantes, plus fidèles, l'odeur et la saveur restent encore longtemps, comme des âmes, à se rappeler, à attendre, à espérer, sur la ruine de tout le reste, à porter sans fléchir, sur leur gouttelette presque impalpable, l'édifice immense du souvenir.’

Ieder, die zich enigszins met Proust heeft bezig gehouden, zal zich bij deze beschrijving de terecht zo beroemd geworden passage herinneren van de verteller, die een ‘madeleine’ in de thee doopt en door de geur plotseling overweldigd wordt door herinneringsbeelden, die hij tracht te doorgronden. Naast deze beschrijving zijn er nog enkele andere, die het plotselinge opduiken van dergelijke herinneringen bij even banale gebeurtenissen weergeven, onder andere bij het zien van een rij bomen in de buurt van Martinville (waarbij het doorgronden mislukt en de verteller, ondanks zijn vreugde, het gevoel heeft een nederlaag te hebben geleden) en bij het

misstappen op de binnenplaats van het huis der familie Guermantes. Men dient zich nu af te vragen, waaruit dit herinneringsvermogen bestaat en dan zou misschien het best gezegd kunnen worden, dat deze herinneringen *dramatisch* zijn. Ik bedoel daarmede, dat zij niet verbaal zijn en dus in de vorm van een verhaal naar voren gebracht kunnen worden; zij worden opnieuw doorleefd, of nog juister: zij maken het verleden weer tot heden en bezitten ook de kracht en de evidentie van het heden. Door deze herinneringen wordt de mens eerst recht 'un de ces êtres amphibies qui sont simultanément plongés dans le passé et dans la réalité actuelle'[14]. Men zou zelfs kunnen zeggen, dat er geen sprake meer is van heden en verleden, want - en dit is het karakteristieke van Proust - deze merkwaardige herinneringen treden uitsluitend op, wanneer een beleving uit het verleden en een actuele ervaring identiek zijn en daardoor beide uit de tijd geheven worden. Dit is wat Proust dan ook 'extratemporalisation' noemde. Deze identieke gewaarwordingen zijn voor Proust zeer scherp: zij zijn bovendien buitengewoon glanzend en rijk, en bieden een onmiskenbare en onbetwijfelbare zekerheid. Door deze eigenschappen verschaffen zij de verteller een intense vreugde, een gevoel het absolute te doorleven. De kunst van Proust zelf is de poging deze herinneringen te ontvangen en te doorlichten. In het algemeen, zegt hij, zal de rol van de kunst zijn deze ogenblikken van eeuwigheid, deze 'ogenblikken buiten de tijd' uit te beelden. Zou men deze 'theorie' met citaten van Proust zelf willen illustreren, dan moesten vele bladzijden overgenomen worden, die men beter in het geheel van het werk kan lezen. Daardoor eerst krijgen zij hun volle waarde. Desondanks mogen hier enkele van de meest karakteristieke zinnen volgen om zodoende althans een indruk te geven van de bedoelingen, die Proust had. De eerste keer, dat hij een dergelijke beleving analyseert, schrijft hij:

'... à l'instant même où la gorgée mêlée des miettes du gâteau toucha mon palais, je tressaillis, attentif à ce qui se passait d'extraordinaire en moi. Un plaisir délicieux m'avait envahi, isolé, sans la notion de sa cause... D'où avait pu me

venir cette puissante joie? Je sentais qu'elle était liée au goût du thé et du gâteau, mais qu'elle le dépassait infiniment, ne devait pas être de même nature... Grave incertitude, toutes les fois que l'esprit se sent dépassé par lui-même... Il est en face de quelque chose qui n'est pas encore et que seul il peut réaliser, puis faire entrer dans sa lumière'[15].

Zoals uit de laatste woorden blijkt, wijst Proust reeds bij deze eerste keer op de noodzakelijkheid deze, men mag zeggen, extatische beleving te doorgronden en aan het licht te brengen. Meer en meer zal hierop de nadruk vallen en ten slotte zal Proust beweren, dat de kunst geen andere taak kan hebben dan 'intellectualiser dans une oeuvre d'art des réalités extra-temporelles'[16]. Daardoor zal de in wezen onmededeelbare en absolute ervaring in de kunst uitgebeeld kunnen worden. De beschouwer zal dan dezelfde vreugde ondergaan, die de schepper beleefd heeft. Het onuitsprekelijke wordt uitgesproken in de kunst. Hiermede wijkt Proust af van de op-opvattingen, die Bergson had. Deze laatste meende, dat de durée, in wezen, niet te vatten was, terwijl Proust als geboren *kunstenaar*, ook de allerhoogste en extatische beleving in het kunstwerk wil uitdrukken. Met nadruk wil ik er bovendien op wijzen, dat hij daarbij niet geschroomd heeft het woord 'intellectualiser' te gebruiken en de kunst te beschouwen als een 'équivalent intellectuel' van deze zo irrationele belevingen. Men doet Proust dan ook onrecht, wanneer men hem als *mysticus* beschouwt. De laatste jaren bestaat er een merkwaardige opvatting, die kunstenaar en mysticus gelijk wil stellen of althans aan wil tonen, dat de wegen van beide voor een groot deel parallel lopen. In het geval van Proust zou men geneigd zijn een bevestiging te zien van deze denkbeelden. Ik sprak zelf over extase, een extase die uit angst en eenzaamheid is opgebloeid. Wanneer men zich dan het beroemde werk herinnert van de psychiater Janet, *De l'angoisse à l'extase*, kan het niet lang duren of men denkt aan parallel lopende verschijnselen. Voegt men daar nog aan toe, de zekerheid en de vreugde, de eeuwigheid in de tijd, die Proust beleefde, dan heeft men een nog grotere waarschijnlijkheid verkregen. Zo

heeft Pommier dan ook gesproken over Proust's ‘mystique d'artiste’[17], waarmede een verleidelijke en gevaarlijke uitdrukking is geschapen. Verleidelijk, omdat zij ongetwijfeld de werkelijkheid dekt, maar gevaarlijk, aangezien zij weinig betekent. Wat immers moet men als het doel van de mysticus beschouwen? In de allereerste plaats toch de beleving zelve, het één-zijn met God, met het absolute. De uitdrukkingsmogelijkheid van deze zeer bijzondere ervaringen is, in principe, nooit adaequaat met de ervaring zelve. Het onuitdrukbare is een wezenlijke categorie voor de mysticus, die ten slotte zwijgen zal. Voor de kunstenaar in het algemeen, maar voor Proust zeer in het bijzonder, bestaat de paradoxale opgave het onuitdrukbare uit te drukken en weer te geven. De rol van de kunst is een absoluut equivalent te scheppen, zelfs van de allerhoogste belevingen, en zij moet dit doen, gelijk Proust beweerde, door deze belevingen met het verstand te doorlichten. Naast de zwijgende mysticus, die het goddelijke in extase beleeft, staat de scheppende kunstenaar, die zelfs deze extase met menselijke middelen tracht weer te geven. Zo is de kunst een menselijke verwerking van eeuwige ogenblikken.

Eindnoten:

1 *Du côté de chez Swann*, II, p. 189
2 *ibid.*, p. 164-165
3 *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, III, p. 97
4 Herdrukt in *Hommage à Marcel Proust* (Paris 1927), p. 190
5 *Jeunes Filles*, III, p. 136-137
6 P. Abraham, *Proust* (Paris 1930), p. 47
7 *Le Temps retrouvé*, II, p. 83
8 I, p. 99
9 II, p. 389 en p. 447 sq.
10 B. Crémieux in *XXe Siècle*, p. 61
11 Vgl. R. Bodart, *Marcel Proust*, *Thomas Mann et l'Idée de Temps* in *Le Flambeau*, t. II, 1939
12 Vgl. in deze bundel noot 14 van III
13 *Swann*, I, p. 69
14 *Albertine disparue*, I, p. 188
15 *Swann*, I, p. 69 sq.
16 *Le Temps retrouvé*, II, p. 95
17 J. Pommier, *La mystique de Marcel Proust*, p. 32

VIII. De betekenis van het dilettantisme

De eerste eis, die men aan een wetenschappelijk taalgebruik mag stellen, is wel de grootst mogelijke nauwkeurigheid te betrachten. Het kan nooit geoorloofd zijn begrippen te hanteren, zonder ze streng bepaald te hebben of althans, in de loop van het betoog, naar een uiteindelijke definitie te streven, die haar licht verspreidt over alle aanduidingen, die vooraf zijn gegaan. In de wetenschappen tracht men zonder uitzondering een dergelijke, scherpe afbakening te bereiken en daarom treft het des te meer, wanneer de aesthetische terminologie zo buitengewoon vaag en zwevend is. De redenen, die men hiervoor zou kunnen aanvoeren, zijn verschillend. Allereerst is de aesthetica een zeer jonge wetenschap, die dateert uit het midden van de XVIIIe eeuw en dus nog alle moeilijkheden der eerste ontwikkeling ondervindt. Verder is de aesthetica een uiterst gecompliceerde wetenschap, aangezien haar object, de kunst, zich op het eerste gezicht in het geheel niet leent tot een wetenschappelijk onderzoek. Een dergelijk intellectueel onderzoek zal nooit de wezenlijke kenmerken van het kunstwerk treffen, aangezien dit vollediger en rijker is dan de intelligentie. De aesthetica had dus de keuze haar onderzoek op te geven of haar kader zodanig te verbreden (zonder het te vernietigen), dat zij toch haar object adaequaat zou kunnen opvangen. Daarvoor moesten vele begrippen elastischer gemaakt worden dan zij oorspronkelijk waren en aangezien wij reeds eerder zagen hoe grote moeilijkheden daar alleen al uit voort zijn gekomen, is het niet noodzakelijk nu nogmaals bij dit vraagstuk stil te staan. Er zijn bovendien

nog geheel andere moeilijkheden, die het bestaan der aesthetica als wetenschappelijke discipline bedreigen en deze kan men het best samenvatten door te zeggen, dat iedereen verstand van kunst meent te hebben en een oordeel te mogen vellen over de kunstwerken. Misschien denkt men niet zo zeer *verstand* te hebben van een of andere kunst, als wel een zeker *gevoel* voor deze speciale uitdrukkingswijze, waarbij ongetwijfeld aan een direct en zuiver gevoel de voorkeur gegeven wordt boven de vakkennis, die noodzakelijk is voor de beoordeling van het werk. Kortom het dilettantisme viert hoogtij, een dilettantisme, dat geschraagd wordt door de overbekende opvatting, dat over smaken toch niet valt te twisten, dat het genieten van kunst ten slotte een persoonlijke aangelegenheid is, waarvoor geen objectieve wetmatigheid kan bestaan. En hiermede is de aesthetica, voor zo ver zij zich met de kunstbeschouwing bezig houdt, onmogelijk geworden. Dat dan echter ook een zeer onbevredigende toestand geschapen is, valt niet te ontkennen. Immers, wanneer men consequent wil blijven volhouden, dat ieder persoonlijk genieten zijn rechtvaardiging in zich zelf vindt, dan is er ook geen enkele hiërarchie meer mogelijk in dit genieten. Men dient de opvatting van X, die een boek ‘mooi’ vindt, evenzeer te aanvaarden als van Z, die het ‘lelijk’ vindt, terwijl een objectief, dat wil zeggen wetenschappelijk oordeel onmogelijk is. Zoals reeds gezegd, is deze situatie zeer onbevredigend en ik zou nog verder willen gaan: zij is onhoudbaar. Men kan toch niet aannemen, dat iedere beoordeling van een kunstwerk altijd een persoonlijke, of liever een uitsluitend persoonlijke, zou zijn. Het wil mij voorkomen, dat er daarnaast ook andere mogelijkheden zijn en wil men deze beter leren kennen, dan lijkt het gewenst de juiste betekenis van het dilettantisme en van de dilettant te beschrijven.

Allereerst dient er een scherp onderscheid gemaakt te worden tussen scheppende en beschouwende dilettanten. Er zijn evenzeer dilettantische kunstenaars als dilettantische kunstbeschouwers, waarbij de waardering ten aanzien van beide groepen vrij sterk uiteen kan lopen. Wanneer wij ons bij

voorbeeld, bepalen tot de creatieve dilettant en ons afvragen, waarin deze zich onderscheidt van de 'echte' kunstenaar, dan staan wij reeds voor een groot probleem. Immers, wil men de grens tussen beide categorieën bepalen, dan moet toch zeker een nadere beschrijving van de kunstenaar gegeven worden. Dit zou reeds bijzonder lastig zijn, maar nog ingewikkelder wordt het vraagstuk, wanneer men het volgende bedenkt. Gesteld men zou onder een werkelijke kunstenaar die figuur willen verstaan, welke de *technische* mogelijkheden heeft zijn geestelijke inhoud zo zuiver en zo volledig mogelijk weer te geven, en onder een dilettant iemand, die deze vermogens of deze inhoud niet heeft of niet wenst te hebben, dan zijn er toch (om zich tot de Franse letterkunde te bepalen) schrijvers als Montaigne, Stendhal, Renan, Anatole France en Proust, die men als dilettant bestempeld heeft. Desondanks zou men moeilijk van hen kunnen zeggen, dat zij de technische vermogens missen om hun gedachten of gevoelens uit te drukken. Er zou dus overblijven, of wel, dat het spraakgebruik onjuist is, of wel, dat zij, op een gegeven ogenblik, deze mogelijkheden niet konden of wilden uitputten. Niettemin schuilen er, naar mijn mening, nog andere elementen in dit verschijnsel.

Het is ongetwijfeld juist, wanneer men Proust, de Proust vóór *A la recherche du temps perdu*, als een dilettant beschouwt. Alleen moet men nauwkeurig nagaan, wat men hieronder wil verstaan, en juist het voorbeeld van deze schrijver kan duidelijk maken, wat hieronder verstaan moet worden. Proust heeft, alvorens zijn grote oeuvre te beginnen, een aantal kleinere en zeker ook minder belangrijke geschriften gepubliceerd. Daaronder zijn de voor dit doel zeer interessante *pastiches.* Een bepaald gegeven, *L'Affaire Lemoine*, wordt beurtelings behandeld in een roman van Balzac, van Flaubert (waarop een critiek geleverd wordt door Sainte-Beuve), in het dagboek van de Goncourt, door Renan, in de *Mémoires* van Saint Simon enz. Het procédé is van ouds bekend en schijnt niets nieuws meer te bieden. Proust bootste de stijl na, verwerkte de 'trucs' en de 'tics' van de verschillende schrijvers

in zo gecomprimeerde vorm, dat het geheel enigszins belachelijk wordt (vandaar het parodistische element, dat bijna altijd in pastiches aanwezig is en waarvoor zij misschien zelfs geschreven worden!). Wanneer de Goncourt bijvoorbeeld in hun zogenaamde dagboek over deze affaire schrijven: ‘C'est plus fort que l'histoire de Galilée, plus moderne, plus prêtant à l'artiste évocation d'un milieu, et tout d'un coup je vois un beau sujet de pièce pour nous, une pièce où il pourrait y avoir de fortes choses sur la puissance de la haute industrie d'aujourd'hui, puissance menant, au fond, le gouvernement et la justice, et s'opposant à ce qu'a de calamiteux pour elle toute nouvelle invention’[1], dan is daarmede het werkelijke dagboek bijna nauwkeurig gespiegeld. De ‘manier’ van deze schrijvers is door Proust vrijwel volledig overgenomen en opnieuw gehanteerd. Dit nu lijkt mij het karakteristieke moment van de creatieve dilettant: hij neemt een manier, een schrijfwijze (of zo men wil in het algemeen: een werkwijze) over zonder ook maar enigszins rekening te houden met de inhoud, waarmede deze manier organisch verbonden is. Hij maakt de manier los daarvan, verheft haar tot een onafhankelijke grootheid, die automatisch werkt bij iedere willekeurige inhoud. Juist door dit automatisme, wordt de pastiche zo gemakkelijk tot een parodie, gelijk boven reeds aangeduid werd. Te pas en te onpas, vooral te onpas, komen nu de ‘van zelf’ verlopende stijlbewegingen der gepasticheerde auteurs te voorschijn, die eigenlijk pas in de pastiche hun volle werkelijkheid verkrijgen, en wel doordat zij tot ‘tics’ geworden zijn. Wat de dilettant dus onderscheidt van de echte kunstenaar is, dat hij een manier heeft, een methode, die dienst doet als passe-partout, maar die door haar gebrek aan inhoud geen nauwkeurige doelstelling heeft. De dilettantische methode kent, in wezen, geen ander doel dan het genoegen, dat zij vindt in haar spel. Vandaar dan ook, dat men Montaigne zo gemakkelijk een dilettant heeft kunnen noemen. Zijn *Essais*, waarvan reeds in ander verband bleek, dat zij geen ander doel hadden, dan *domestique* en *privé*, kunnen niet anders beschouwd worden dan als probeerselen van een zeer

persoonlijke methode, die de schrijver voor zijn eigen genoegen laat functionneren. Wanneer men een andere doelstelling achter de *Essais* zou willen zoeken, vervalst men de oorspronkelijke opzet van Montaigne. Dit betekent geenszins, dat er, binnen deze aanvankelijke houding, geen nieuwe elementen zouden kunnen optreden, maar deze veranderen niets aan het dilettantische, aan het geniaal dilettantische van Montaigne's wezen.

De dilettant bezit een autonome methode, waarmede hij voor zijn genoegen een spel drijft, een spel, dat zeer ernstig kan zijn en in het geheel niet behoeft te ontaarden in zekere frivoliteit. Integendeel, ik meen, dat de dilettant in het algemeen een eerlijk spel speelt, een eerlijkheid, die hem juist onderscheidt van de *snob.* Deze laatste mist niet alleen een zeker gevoel voor de inhoud (gelijk de dilettant), maar hij hanteert bovendien de methode op een bewust oneerlijke wijze. De dilettant gelooft in de methode, die hij zich eigen heeft gemaakt; voor de snob blijft zij altijd een *vreemd* instrument, dat hem ten dienste staat en waarvan hij gebruik maakt, wanneer hem dit nuttig voorkomt. Bij de snob is niet alleen de inhoud, maar ook de methode schijn, een valse schijn. Hij beoogt een doel, dat vrijwel altijd sociaal bepaald en zeker nooit aesthetisch verantwoord is.

Dientengevolge is het gemakkelijker een onderscheid te maken tussen dilettant of kunstenaar enerzijds en snob anderzijds, dan tussen dilettant en kunstenaar. De snob bezit uitsluitend de uiterlijke schijn van de kunstenaar en heeft ook alleen waardering voor deze schijn. Waarom hij deze juist verkiest boven een willekeurige andere verschijningsvorm, is misschien een interessant vraagstuk (dat overigens voor verschillende snobistische kunstenaars in verschillende tijden ook vrij sterk afwijkende antwoorden zal vinden), maar valt buiten het bestek van dit betoog. Ik zou mij nu af willen vragen, wat ten slotte het wezenlijke onderscheid tussen de dilettant en de werkelijke kunstenaar is. Misschien is dit door de enkele opmerkingen, die tot nu toe gemaakt zijn, duidelijker geworden. De dilettantische kunstenaar vindt zijn grootste

genoegen in het spel van een min of meer bewuste methode; de werkelijke kunstenaar tracht dit genoegen over te brengen op een hem eigen inhoud, waardoor methode en inhoud onverbrekelijk verbonden worden. De breuk tussen beide, gevoegd bij een zeer grote belangstelling voor de 'manier', is karakteristiek voor de dilettant. Ik ben mij bewust hiermede af te wijken van het normale spraakgebruik, dat de dilettant eenvoudig beschouwt als een kunstenaar van mindere allure, en dus van geringere waarde. Deze opvatting dekt echter in geen enkel opzicht de werkelijkheid. Het gaat toch niet aan Montaigne of Proust als minder grote kunstenaars te qualificeren. Wat ik zou willen zeggen, is, dat zij *andere* kunstenaars zijn, en wel in dit opzicht anders, dat zij grote aandacht voor de 'manier' hebben, gepaard aan een geringe aandacht voor de inhoud. Dit geldt in het bijzonder voor Montaigne, in wiens werk iedere willekeurige inhoud aanvaard en opgenomen wordt, aangezien deze slechts belangrijk is in zo verre de methode er zich op kan oefenen. Bij Proust is het juist voor de eerste werken en in het bijzonder voor de *pastiches.* In zijn later werk groeit de methode veel nauwer samen met de voor haar bijzonder geëigende inhoud en juist daardoor wordt Proust van dilettant tot groot kunstenaar.

Nogmaals wil ik er op wijzen, dat hier niet uitsluitend sprake is van een waarde-onderscheid: er bestaan grote en belangrijke dilettanten tegenover niet zeer waardevolle kunstenaars. Beide groepen hebben een verschillende doelstelling, zelfs zó verschillend, dat de aanvankelijke overeenkomst geheel verloren kan gaan. Werd tot nu toe namelijk over dilettanten gesproken als over mensen, die hun genoegen in het *spelen* vonden, dan zijn dit toch nog altijd figuren, die het spel hebben trachten uit te drukken in een kunstwerk of iets dat daarop gelijkt (dagboek, essai enz.). Men zou echter ook van dilettantisme kunnen spreken bij figuren, die volledig in het spel opgaan. Sterker nog: men zou bij hen van het *zuiverste* dilettantisme spreken. Hoewel hier de grenzen van het aesthetische werkgebied overschreden worden, wil ik toch aan deze levenskunstenaars enige woorden wijden. Deze

dilettanten wensen open te staan voor de gehele rijkdom van het leven; zij binden zich aan geen enkel verschijnsel, zij puren geen gedragslijn uit hun ervaringen: zij genieten van het leven en houden zich er verder niet mee bezig. Zij hechten er geen waarde aan hun ervaringen te boek te stellen of anderszins te verbreiden en zodoende zijn zij wezenlijk *onbekend.* Het is natuurlijk mogelijk hen, in de werkelijkheid, te leren kennen, maar zij doen geen moeite gekend te worden of hun opvattingen te verbreiden. Zij kunnen dit ook niet doen, want zij hebben geen opvattingen. Zij voeren, zou men kunnen zeggen, een vlinderachtig bestaan, waarin de ervaringen elkaar verdringen en spoedig vervluchtigen, aangezien er nooit enige verwerking zal optreden. Zo doende vervluchtigt zich hun persoonlijkheid. Uiteraard komen de hier beschreven figuren slechts zelden voor; een zekere verwerking zal vrijwel altijd optreden en daarmede dus ook een zekere levenshouding. Niet alleen is een principieel levensdilettant zelf de eerste uitzondering op zijn levenswijze, maar bovendien zal hij ook trachten een zekere verbreiding en algemene geldigheid aan deze houding te verschaffen. Daardoor geraken de levensdilettanten reeds spoedig in een zeker wetenschappelijk of aesthetisch dilettantisme, waarvan het laatste juist het onderwerp van dit betoog is. Wanneer nu de levensdilettant naar een bepaalde methodisering streeft in de aesthetische sfeer, doet zich een hoogst merkwaardige verschijning voor. Door deze poging namelijk vallen de levenssfeer en de aesthetische sfeer samen in het vreemdsoortigste kunstwerk, dat men zich denken kan, namelijk de *dandy.*

Op het punt, waar aesthetisch en levensdilettantisme elkaar raken, verschijnt de dandy, die men ten onrechte, gedurende vrij lange tijd, als een oppervlakkig en onbelangrijk tijdsverschijnsel heeft beschouwd. Zeker, de dandy is oppervlakkig, maar, als men dit dan wil zeggen, moet er aan toegevoegd worden, dat hij een zeer paradoxale en, zo men wil, diepzinnige oppervlakkigheid bezit. Hij is de belichaming van het tragische streven, zijn vluchtig levensdilettantisme in een kunstwerk vast te leggen. En dat kunstwerk is... zijn

eigen persoonlijkheid. Door de zeer interessante studie van Otto Mann, *Der moderne Dandy*[2], is nogmaals bevestigd, dat de dandy niet alleen maar iemand is, die grote en zelfs overdreven waarde hecht aan zijn uiterlijke persoon, ook al moge dit bij Brummell en enkele andere Engelse dandys het eerste treffen. In Frankrijk vooral heeft men deze houding tot de innerlijke persoon uitgebreid, of liever allereerst op de innerlijke persoon betrokken. Geen duidelijker voorbeeld vindt men hiervan dan in de persoon van Baudelaire. In de *Curiosités esthétiques* schrijft hij, dat de dandy 'une espèce de culte de soi-même'[3] is en in *Mon coeur mis à nu*:

'Le Dandy doit aspirer à être sublime, sans interruption. Il doit vivre et mourir devant un miroir'[4].

Wat hier de juiste opvatting van *miroir* moet zijn, kan niet lang in twijfel getrokken worden, wanneer men denkt aan de regels uit *L'Irrémédiable*:

Tête-à-tête sombre et limpide
Qu'un coeur devenu son miroir[5].

en aan de samenkoppeling, die men reeds in het jeugdwerk *La Fanfarlo* vindt:

'... j'ai demandé à Dieu, à ma conscience, à mon miroir...'

Het feit, dat hier reeds een werkelijke spiegel en het bewustzijn op één lijn worden gesteld, gevoegd bij de grote invloed van Balzac (één der verspreiders van het dandysme in Frankrijk) op deze novelle, machtigt ons aan te nemen, dat voor Baudelaire en voor iedere dandy het bewustzijn een spiegel in de letterlijke zin van het woord dient te zijn. De dandy, als levensdilettant, perst zijn gehele persoon samen in een kunstwerk, dat hij van zich zelf wil maken. Het is onmogelijk hier nader in te gaan op de zeer speciale vormen, die het dandysme bij Baudelaire heeft aangenomen en welke grote rol het speelt in het geheel van zijn opvattingen. Alleen kan er melding gemaakt worden van deze merkwaardige verdubbeling der persoonlijkheid, die doorleefd en aesthetisch gemethodiseerd wordt. Daardoor ontstaat ook het eigenlijk paradoxale karakter van de dandy, die methodisch is in zijn vluchtigheid, die zich definitief wil uiten in de vervloeiende materie der

persoonlijkheid en die daarenboven zich zelf in deze gehele houding beschouwt en onder contrôle houdt.

Zo is de dandy een persoon, die aan zijn levensdilettantisme, maar zeker ook aan het aesthetisch dilettantisme, een doel heeft gesteld, namelijk, de uitdrukking in een kunstwerk. Maar dit kunstwerk is, juist door zijn dubbele oorsprong, van een zeer merkwaardige structuur. Het verwerkelijkt zich in de persoon zelve, die tot kunst geworden is. Het kunstwerk heeft zich dus in geen enkel opzicht losgeweekt van de schepper, aangezien het deze zelf is. Daardoor is het een dergelijk 'kunstwerk' onmogelijk een eigen, onafhankelijk bestaan, los van de kunstenaar, te leiden; het leeft met hem in symbiose. De streng wordt niet alleen niet verbroken tussen beide, er is zelfs in het geheel geen sprake van een streng, het bestaande kunstwerk en zijn schepper vallen samen, gelijk een spiegel, die vastgeplakt zit aan het object, dat hij spiegelt. Het *tragische* in deze situatie is echter, dat er niet van een bestaand kunstwerk gesproken kan worden. Het werk vormt zich van uur tot uur opnieuw, aangezien de schepper voortleeft.

Het spreekt bijna van zelf, dat deze levenshouding binnen de aesthetische sfeer niet zeer lang te handhaven is en dan bijvoorbeeld ontaardt in mystificaties. De dandy gaat langzamerhand de schijn aannemen iets te zijn, wat hij in werkelijkheid geheel niet is. Evenals de snob een aesthetisch instrument accepteert, aanvaardt hij een gedragslijn, waarvan hij de innerlijke betekenis misschien wel erkent, maar zeker niet ononderbroken kan overnemen. Zijn geestelijke houding wordt sociaal bepaald: meer en meer wil hij de gewone man in verbazing brengen, 'épater le bourgeois' door daden of meningen, die iedere wezenlijke grondslag missen. Zelfs moet men zich afvragen of deze neiging niet van de aanvang af bij de dandy aanwezig is. Hoe betreurenswaardig dit op zich zelf ook zou zijn, men kan daarom niet aan het dandysme iedere waarde ontzeggen. Integendeel, er moet voortdurend op de grote betekenis gewezen worden en daarenboven op de merkwaardige plaats, die het inneemt binnen het dilettan-

tisme. Wanneer immers de dandy als een dilettant beschouwd wordt, en wel als een dilettant in tweevoudige betekenis, namelijk van aesthetische en vitale aard; wanneer men bovendien bij deze dandys een zekere neiging tot *épater* meent te bespeuren, dan moet men zich duidelijk trachten te maken in hoeverre de aesthetische dilettant zelf eerlijk en oprecht is.

Reeds eerder merkte ik op, dat men de dilettant tegenover de snob zou kunnen stellen, in zo verre deze laatste een schijn ophoudt en *voorgeeft* te geloven aan wat hij doet. De dilettant zou daarentegen eerlijk de methode hanteren, welke hij zich eigen heeft gemaakt. Wanneer men nu weer denkt aan de *pastiches* van Proust, het voorbeeld waarvan wij uitgingen, dan bemerkt men toch het verlangen, dat in zekere mate bij de schrijver aanwezig geweest moet zijn, om de mensen in verbazing te brengen door de grote kunstvaardigheid, waarmede hij een aesthetische 'methode' hanteert. Deze lust om verbazing op te wekken is ongetwijfeld aanwezig in het dilettantische werk en blijkt nog sterker in die werken, welke niet als nabootsingen beschouwd wensen te worden, maar zich inderdaad voor meesterwerken 'à la manière de' uitgeven, dat wil zeggen bij vervalsingen, die als zodanig herkend zijn. Laten wij afzien van de financiële, sociale en andere verwikkelingen, die ontstaan wanneer een schilder bijvoorbeeld zijn werken door wil laten gaan voor schilderijen van Vermeer, en ons beperken tot het aesthetische probleem, dat hieruit voortspruit. Wanneer iemand zich een methode eigen maakt, dat wil zeggen, tot zijn eigen manier maakt, en zich vergenoegt in het functionneren van deze werkwijze, dan kan men van hem zeggen, dat hij een dilettant is. Wanneer hij echter daarenboven, om welke reden dan ook, de op deze wijze ontstane werken uitgeeft onder de naam van de kunstenaar, aan wien hij zijn methode ontleent, dan is hiermede natuurlijk een vals cachet aan de uitdrukkingswijze verleend. De dilettant maakt zich, evenals de vervalser, geen geheel nieuwe methode eigen, maar ontleent deze aan voorgangers of tijdgenoten. In zo verre staat hij natuurlijk op lager niveau dan de uit zijn eigen oorsprong scheppende

kunstenaar. Hij zet deze methode op zich zelve voort, terwijl de vervalser bovendien nog geheel andere belangen nastreeft. Gesteld eens dat Proust de *pastiches* niet onder zijn naam had laten verschijnen, maar op een gegeven ogenblik onuitgegeven fragmenten van verschillende schrijvers had gepubliceerd, wat zou dan in *aesthetisch* opzicht het verschil zijn met de problematiek, zoals wij die in de aanvang gesteld hebben? Het komt mij voor, dat dit verschil zeer gering zou zijn geweest en, voor zo ver het zou bestaan, sociaal gedetermineerd is. Men moet zich nu óók afvragen wat de eerlijkheid van Proust is geweest, zoals ook onderzocht zou kunnen worden, wat de aesthetische eerlijkheid van een vervalser is. Naar de ervaring in verschillende vervalsings-affaires ons heeft geleerd, kan deze aesthetische oprechtheid, deze vaardigheid en de consequentie in het hanteren van een methode, zo ver gaan, dat zelfs de beste deskundigen (van wie men moet aannemen, dat zij te goeder trouw zijn) geen treffend onderscheid tussen kunstenaar en vervalser weten te ontdekken, evenmin als een definitief verschil aan valt te geven tussen kunstenaar en dilettant. Voor zo ver hij er een genoegen in vindt zijn methode in werkstukken uit te drukken, is de laatste meer op het publiek ingesteld dan de kunstenaar. Voor de vervalser lijdt dit geen twijfel, aangezien vervalsingen toch alleen maar zin hebben ten opzichte van een publiek. De dilettant richt zich echter eveneens op het publiek: zijn werken betekenen eerder een mededeling dan een uitdrukking. Deze mededeling behoeft zeker niet tot een ieder gericht te zijn. Integendeel, in ieder dilettant is wel zo veel zin voor snobisme aanwezig, dat hij zich bij voorkeur tot een gering aantal zal richten, zoals Stendhal zijn boeken opdroeg ‘to the happy few’. Het zou kunnen schijnen, alsof de *Essais* van Montaigne, deze dilettant bij uitstek, een uitzondering vormen en in het geheel niet als mededelingen bedoeld zijn. Hierbij moet men echter zeer voorzichtig zijn; ik krijg bijvoorbeeld de indruk, dat zijn ervaringen wel degelijk een mededeling zijn voor een speciaal publiek, namelijk voor Montaigne zelf. De *Essais* zijn resultaten van peilingen, die Montaigne zich zelf mededeelt en

waarvoor hij zich als objectieve gegevens interesseert. Merkwaardig is het overigens te zien, hoe ook hier deze verdubbeling optreedt, welke wij bij Baudelaire in veel intenser en tragischer vorm reeds eerder aangeduid hebben. Hoe het ook zij, ik meen te kunnen zeggen, dat de dilettant meer aandacht voor de uiteindelijke mededeling heeft, terwijl de werkelijke kunstenaar in de eerste plaats er naar streeft zich uit te drukken. Zo valt het accent, bij beide categorieën, juist op de twee elementen, die in ieder kunstwerk aanwezig zijn. De echte kunstenaar houdt weinig (en in sommige gevallen zelfs geheel geen) rekening met het publiek, waarvoor hij werkt; hij staat los van de beschouwer. De dilettant werkt in wezen voor het publiek en hij zou niet werken, wanneer er geen publiek was. *Pastiches* bijvoorbeeld kunnen alleen maar geschreven worden, omdat er een publiek is, dat ze lezen zal; gedichten zouden geschreven worden, ook wanneer niemand ze wenste te lezen, omdat het dichten een innerlijke noodzakelijkheid is voor de kunstenaar, waardoor hij ook - en misschien in de eerste plaats - zich zelf vormt. Wij zijn hier dan ten slotte gekomen bij een zeer wezenlijk verschil tussen kunstenaar en dilettant. Bij de laatste ontbreekt de persoonlijke noodzaak tot scheppen, of is zij slechts in geringe mate aanwezig; bij de kunstenaar is zij overheersend en niet tegen te houden, ook al zou hij dit (gelijk Valéry getracht heeft) proberen. De vorm, die de kunstenaar voor zijn werken vindt, is daarenboven organisch met de inhoud vergroeid, zodat men eigenlijk onjuist doet door een onderscheid tussen beide te maken. De vorm is elastisch en past, gewijzigd, iedere keer opnieuw op een nieuwe inhoud. Bij de dilettant kan deze lading van de vorm ontbreken, aangezien de ‘manier’ op zich zelf reeds voldoende is en ter wille van zich zelf beoefend wordt. Bovendien wordt de vorm verabsoluteerd, dat wil zeggen: hij is altijd toe te passen. De vorm van de kunstenaar wordt een ‘truc’ bij de dilettant. Door zijn werk drukt de kunstenaar zich in zijn geheel uit en de dilettant slechts gedeeltelijk. Hij kan of hij wil zich niet volledig uitdrukken en houdt zich bij gevolg altijd voor een gedeelte achter. Daar-

door ontstaan de dilettantische werken, die van vorm veelal perfect zijn, terwijl de stuwing van de inhoud ontbreekt. Bij het volle kunstwerk is het ene niet denkbaar zonder het andere.

Wanneer ik nu overga tot de dilettantische kunstbeschouwing, treft onmiddellijk een hoogst merkwaardig onderscheid: de dilettant, als scheppend kunstenaar, heeft een grote belangstelling voor het spel der methode; de dilettant, als beschouwer, richt zich daarentegen in het bijzonder op de inhoud van het aanschouwde werk. Men zou verbaasd kunnen staan tegenover deze plotselinge omslag, maar men moet bedenken, dat de dilettantische beschouwer zich allereerst interesseert voor datgene, wat het werk hem mededeelt, hem 'doet'. Ook hier geldt natuurlijk, wat reeds bij de scheppende dilettant bleek, namelijk dat het onderscheid tussen beide beschouwingen eerder een accentverschil inhoudt dan een qualitatief en fundamenteel verschil. Ook hier zijn de grenzen vloeiend en kan men van de ene beschouwing in de andere geraken. Wanneer ik dan ook zeg, dat de dilettant in de inhoud opgaat, wil ik daarmede niet beweren, dat hij in het geheel geen oog heeft voor de formele structuur, maar uitsluitend, dat zijn opgaan in de inhoud der mededelingen de voorrang heeft. Hij vraagt zich bij voorkeur af, wat het kunstwerk hem 'te zeggen heeft' en wanneer het hem niets of, naar zijn opvatting, verkeerde dingen te zeggen heeft, vindt hij het 'niet mooi'. Het merkwaardige in deze houding is, dat het bestaan van het kunstwerk ondergeschikt wordt gemaakt aan de persoon, die het beschouwt. Men heeft dat trouwens ook wetenschappelijk trachten te funderen. Zo ziet de psychoanalytische kunstbeschouwing vrijwel volkomen af van de formele waarden in het kunstwerk en vervalt dientengevolge in de dilettantische beschouwingswijze. Baudouin schrijft bijvoorbeeld: 'Il est donc permis de dire que l'oeuvre d'art contemplée procure au sujet - comme le rêve, et au même titre - une réalisation symbolique, déguisée, de ses désirs et tendances, et notamment de ses tendances inconscientes'[6].

Ik wil geenszins beweren, dat dit niet het geval zou zijn

in de kunstbeschouwing, maar moet er op wijzen, dat dit niet het enige en uitsluitende aspect der aesthetische aanschouwing is. Deze opvatting laat geen recht wedervaren aan het bestaande kunstwerk, *als zodanig,* maar laat het volledig opgaan in de persoon, die het aanschouwt. Dat wil zeggen, het kunstwerk is niets anders dan een mededeling, weliswaar van wat de beschouwer in het algemeen niet duidelijk bekend of zelfs geheel verborgen was, maar desondanks allereerst belangwekkend en waardevol door datgene, wat het aan inhoud biedt. Men zou kunnen zeggen, dat het kunstwerk in deze wetenschappelijke, maar onaesthetische, gedachtengang een zeer diepzinnige en daardoor dikwijls verhelderende mededeling is. De dilettant streeft naar de 'diepte' in het kunstwerk om daardoor zijn eigen wezen te doorgronden.

In enkele studies, die elders reeds genoemd werden, heeft Geiger dan ook twee verschillende soorten van aesthetische aanschouwing onderscheiden, namelijk die der *Innenkonzentration* en een andere, voornamelijk voortkomend uit *Aussenkonzentration.* De dilettantische aanschouwing wordt daarbij gekenmerkt door Innenkonzentration, hetgeen betekent, dat de kunstzinnige dilettant, door naar de diepte van het kunstwerk te speuren, in feite niets anders doet dan zijn eigen wezen doorgronden en zich afvragen, wat het kunstwerk hem 'doet'. Hij verwacht van het werk een opwekking en tegelijkertijd een bevrediging van gevoelens, die hij zich zelf nog niet zo duidelijk bewust had gemaakt. In werkelijkheid geniet hij dan ook niet zo zeer van het kunstwerk, als wel van zijn eigen gevoelens en zijn eigen persoonlijkheid. De 'Einfühlung', die het typische kenmerk der dilettantische kunstbeschouwing is, is niets anders dan 'Selbstgenuss', en Geiger schrijft dan ook naar aanleiding van muzikale leken:

'Halbmusikalische Laien pflegen sich durch Musik zu Bildern, Träumereien, Geschichten anregen zu lassen; sie geniessen *diese* Bilder, diese Träumereien und Geschichten, sie geniessen nicht das *Kunstwerk*'[7].

Er is inderdaad geen kunst, waar deze dilettantische beschouwingswijze zuiverder voorkomt dan in de muziek. Juist

door haar noodzakelijke vaagheid van uitdrukking (aangezien zij niet de beschikking over de begripsmatigheid van de taal heeft) kan zij de indruk wekken *alles* uit te drukken en dus ook datgene, wat de dilettant zelf bezielt op een gegeven ogenblik. Alles, wat hij ervaart en beleeft, wordt ook uitgedrukt door de muziek, die hij hoort.

De Aussenkonzentration richt zich daarentegen allereerst op het *werk*, dat verricht is. Zij keert van de diepten der dilettantische beschouwing terug naar de oppervlakte. Men zou kunnen zeggen, dat de werkelijk aesthetische aanschouwing apollinisch gericht is en een zekere distantie tot het kunstwerk handhaaft. Geiger heeft ook hier weer een meesterlijke beschrijving geleverd en zegt in zijn *Beiträge zur Phänomenologie des ästhetischen Genusses*:

'Doch wird man von apollinischem Genuss im echten Sinne nur dort reden dürfen, wo man den Gegenstand des Genusses *betrachtend* in reiner Anschauung gegenübersteht. Das Fehlen oder Vorhandensein ausgesprochener Zustandsgefühle ist wesentlich für den Gegensatz des apollinischen und des dionysischen Genusses. Wer rein im Erfassen der Formen und Werte des Satzes einer Symphonie schauend aufgeht, geniesst apollinisch'[8]

Enkele bladzijden verder schrijft hij:

'... alles Betrachten ist ein Fernhalten von sich, vom Ich. Wer ein Bild betrachtet oder einen Menschen, der stellt sie sich gegenüber, hält sie von sich fern - verliert sich nicht in ihnen und an sie'[9],

en ten slotte:

'Aller *ästhetische* Genuss nun ist *Betrachtungsgenuss*: ob wir ästhetisch ein Gemälde, eine Landschaft, die Gestalt eines Menschen, ein Gedicht, oder eine Symphonie geniessen, stets ist eine Fernstellung von Ich und Gegenstand vorhanden'[10].

Zeker zou ik niet zo ver willen gaan als Geiger en alles, wat niet tot de Aussenkonzentration behoort als pseudo-aesthetische aanschouwing willen zien. Ik meen, dat er ongetwijfeld enige aesthetische waarde ligt in de dilettantische beschouwingswijze, ook al is deze veel minder 'echt' en

zuiver, dan de dilettant zich pleegt voor te stellen. Ik voel er bovendien weinig voor zulks te doen, omdat er, in werkelijkheid, vormen van aesthetische beschouwing te vinden zijn, die veeleer de naam van pseudo-aesthetisch verdienen. Wat moet men bijvoorbeeld denken van beschouwingswijzen, die een kunstwerk veroordelen, omdat het nationaal is, omdat het internationaal is; omdat het zedelijk is, of wel onzedelijk; omdat het revolutionnaire denkbeelden uitdrukt of juist omdat het zo conservatief is? Hier zijn toch normen gesteld, die, ver buiten het aesthetische gebied, hun eigen rechtvaardiging vinden en, alvorens deze normen toe te passen, moet men vast stellen, welke relatie er kan bestaan tussen deze gebieden en de kunst, waarop zij zich richten. Ik zou dergelijke wijzen van aanschouwing *snobistisch* willen noemen, ook al betekent dit misschien een aanzienlijke uitbreiding van het begrip. Ik geloof echter, dat de uitbreiding niet zo groot is: er bestaat, aesthetisch bezien, niet zo een belangrijk verschil tussen iemand, die een kunstwerk verwerpt of aanvaardt, omdat mèn het doet, en een ander, die hetzelfde volgens bepaalde aanvaarde normen doet. De snob ziet voor zich zelf zekere sociale belangen in het al of niet aanvaarden van bepaalde kunsten volgens normen, waarin hij niet gelooft of die hij zelfs niet begrijpt; de ander heeft algemene, sociale belangen en beschouwt de kunst volgens normen, waarvan hij de objectieve waarde begrijpt en accepteert. Het grote verschil ligt dus in de objectieve waarde der normen, maar dit is aesthetisch bezien niet zeer belangrijk. De normen liggen immers in beide gevallen buiten het gebied der aesthetica. Dientengevolge is de beschouwingswijze, naar deze normen voltrokken, schijnbaar een aesthetische, maar in werkelijkheid valt zij buiten het terrein, dat de aesthetica wil onderzoeken. Men kan, naar mijn mening, niet hetzelfde zeggen van de dilettantische aanschouwing. Deze meent zich wel degelijk direct op het kunstwerk te richten; alleen doet zij dit onvolledig en vervalt daardoor in een beschouwen, dat het kunstwerk niet volledig opvangt. De dilettant houdt zich eerder met zich zelf bezig dan met het kunstwerk. Zoals de

dilettantische kunstenaar zich een methode eigen maakt en vooral belang stelt in het spel van deze methode zonder dwingend tot een kunstwerk te geraken, zo is ook voor de dilettantische beschouwer het kunstwerk bijzaak en dient het alleen om hem nader tot zich zelf te brengen.

Eindnoten:

1 *Pastiches et Mélanges*, p. 36-37
2 O. Massa, *Der moderne Dandy* (Philosophische Forschungen hsg. von Karl Jaspers.) Berlin 1925. Vgl. verder G. Koehler, *Der Dandysmus im französischen Roman* in *Zeitschrift für romanische Philologie*, Beiheft 33, 1911. Voor Barbey d'Aurevilly en Baudelaire raadplege men: E. Creed, *Le dandysme de Jules Barbey d'Aurevilly*, thèse, Paris 1938 en A. Ferran, *L'Esthétique de Baudelaire*, thèse, Paris 1933.
3 *Le peintre de la vie moderne*, ch. IX
4 Afdeling V
5 *Fleurs du Mal*, LXXXIV
6 Ch. Baudouin, *Psychanalyse de l'art*, p. 183
7 *Zugänge zur Ästhetik*, p. 8
8 Halle 1913, p. 54
9 *ibid*., p. 65
10 *ibid*., p. 66

IX. Paul Valery - een methode van het dichterschap

Naast de romantische opvatting der dichtkunst, die de poëzie beschouwt als de verwerkelijking van een goddelijke en, in wezen, niet te ontleden inspiratie, staat een andere, men zou zeggen: zakelijke en nuchtere zienswijze, volgens welke het dichtwerk ontstaat door een zuiver menselijke arbeid en naar een weliswaar ingewikkeld maar kenbaar schema. Hoe vreemd het ook moge klinken, men zou, in deze theorie, bijna kunnen spreken van een methode der poëzie, van een recept om gedichten te maken. Merkwaardiger is nog, dat men de laatste tientallen jaren ook werkelijk gelegenheid gehad heeft het werken van een dichter, die dergelijke opvattingen had, gade te slaan. Paul Valéry liet er zich op voorstaan al zijn gedichten in vol bewustzijn van zijn vermogens, volgens een vast stelsel en zonder hulp van inspiratie (ja zelfs daar tegen in) gemaakt te hebben.

Reeds op zeer jonge leeftijd streeft Valéry er naar een methode te vinden om zijn gedachten en gevoelens, zo zuiver en volmaakt als mogelijk is, te uiten. In 1894, op 23-jarige leeftijd, publiceert hij zijn *Introduction à la méthode* (!) *de Léonard de Vinci.* Zoals Valéry veel later zal toegeven, is Leonardo niets anders dan een mythe, waarin de auteur zijn eigen streven en verlangens op de meest adaequate wijze meende te kunnen uitdrukken. Enkele jaren later verschijnt *M. Teste*, de belichaming, de monstrueuze incarnatie, van alles wat in het eerste geschrift als eis gesteld wordt voor de werkelijk absolute geest. Na deze theoretische uiteenzetting en literaire illustratie van zijn gedachten trekt Valéry zich

terug om zich in dit geestesproces in te spinnen en zich deze methode zodanig te assimileren, dat zij tot zijn vlees en bloed geworden zou zijn. In een onaantastbare, koele, stilte van twintig jaar, in een onmenselijke concentratie van alle geestelijke vermogens, trachtte Valéry de menselijke geest met zijn vitale, grillige en vervloeiende eigenschappen in een methode te comprimeren, die dan, als het ware, automatisch en zonder verrassing zou kunnen werken en, zo nodig, werkstukken op bestelling zou kunnen leveren. Wil men dan ook de dichter Valéry leren kennen, dan moet men allereerst nagaan, waaruit deze methode bestaan heeft.

Het gehele streven van Valéry is er op gericht zich, zonder enig voorbehoud, te ontdoen van alles, wat niet strikt tot zijn onmiddellijke wezen behoort. Daarbij vallen dus weg alle gevoelens, die altijd min of meer vluchtig zijn; gedachten, die door hun objectiviteit de band met het ik verliezen; de taal, die te zeer op communicatie met andere mensen gericht is. Kortom, Valéry ontdoet zich van alle accidentia, die hij als vreemd en van zich vervreemd beschouwd; hij verwerpt daarbij de meest eigen en de meest persoonlijke gevoelens, omdat hij ze als 'toevallig' kent. Zodoende tracht hij tot zijn eigenlijke, absolute wezen door te dringen, dat hij 'moi pur' noemt. Dit ik, dat bijna als een transcendentaal Ego beschouwd kan worden, is het 'élément unique et monotone de l'être même dans le monde'[1]. Er kunnen geen twee van zijn, en toch moet men zeggen, dat ieder Ego individueel genuanceerd en gekleurd is. Naderhand heeft Valéry een zeer bevreemdend gesprek gepubliceerd, dat gehouden wordt tussen twee 'moi pur':

- Comment vous appelez-vous?
- Je ne sais pas....

Votre age? - Je ne sais pas. Votre lieu de naissance? Sais pas. Profession? Sais pas... C'est bien. Vous êtes moi-même[2].

Men mag dit 'absolute ik' zeker niet vereenzelvigen met de persoonlijkheid als zodanig. Hoewel wij deze soms bezien als ons meest innerlijk en diepste wezen, is zij toch nog altijd empirisch, dat betekent: bepaald door allerlei uiterlijke

omstandigheden. Dit zuivere ik daarentegen is veel naakter; het heeft zich immers ontdaan van alle bijkomstigheden. Het is inderdaad van een volmaakte zuiverheid, gelijk een kristal. Het is, zo men wil, de geest, die tot methode geworden is, die met een onverbiddelijke en strakke rechtlijnigheid ('hostinato rigore' zou Leonardo zeggen) alles heeft afgewezen wat niet tot hem behoorde, die zich afgesloten heeft voor iedere onzuiverheid, voor al het objectieve en objectiveerbare, zelfs voor zijn eigen persoonhjkheid en gevoelens. Dit alles geschiedt bij Valéry met een ijzige consequentie en een precisie, die haar weerga niet vinden. In een bovenmenselijk streven wordt hier een constante gezocht binnen de altijd bewegende, stromende geest van de mens. Te midden van de voortdurende, talloze veranderingen en vervangingen, die het eigenlijke leven van de geest vormen, tracht Valéry zich te plaatsen op een onveranderlijk, onvergankelijk punt, van waar uit hij zich zelf, zijn leven en de gehele wereld beschouwt. Dit is de eigenlijke zin van wat hij 'Comédie Intellectuelle' pleegt te noemen. Als een onzichtbare aanwezigheid beschouwt het zuivere ik het spel van wereld en geest, dat zich afspeelt. Tegelijkertijd echter - en hier ligt een merkwaardige tweespalt in het denken van Valéry - wordt dit spel opgezogen in het zuivere ik en zo 'gemethodiseerd'. Is dus enerzijds dit ik een beschouwer, een spiegel van het gebeuren, anderzijds trekt het, gelijk een magneet, dit gebeuren naar zich toe en absorbeert het. Het 'moi pur' vormt de kern van de geest, of misschien is het beter te zeggen, dat het een methodisch beginpunt is[3]. Het is waarlijk een centraal punt, waar alle geestelijke verrichtingen zo dicht bij elkaar liggen, dat men hun onderlinge verwantschap nog duidelijk kan waarnemen. Het is 'une attitude centrale à partir de laquelle les entreprises de la connaissance et de l'art sont également possibles'[4]. Zeker zal het geen toeval zijn, dat Valéry juist deze twee mogelijkheden van de geest noemt. Beide hebben hem jaren lang bezig gehouden en hun samenhang heeft hem van begin af aan belang ingeboezemd.

Dat er een nauw verband zou kunnen bestaan tussen het

abstracte denken en de concrete handelingen der kunst, kan op het eerste gezicht vreemd schijnen. Maar men dient hierbij te bedenken, dat het 'moi pur', waarnaar Valéry streeft en van waar uit hij het leven beziet, noch concreet noch abstract te noemen is. Het is aan gene zijde (au delà) van deze categorieën. In dit punt heerst een volledige samensmelting van alle vermogens. Men kan zelfs juister zeggen, dat deze zich nog niet gedifferentieerd hebben en dat hun wegen zich eerst zullen scheiden, wanneer zij verder van het zuivere ik verwijderd zijn. Valéry schrijft dan ook:

'A un dieu seulement est réservée l'ineffable indistinction de son acte et de sa pensée'[5]. Maar de mens, zelfs de mens, die tracht te leven in de methode van het zuivere ik, moet zwoegen om iets te verwerkelijken, dat daarop lijken kan. Bij een kunstenaar als Valéry is het daardoor in vele opzichten onjuist te spreken van een zuiver intellectualistisch dichter. Zeker, er is bij hem geen sprake van die warmbloedige, troebele sensualiteit, die men bij vele moderne dichters vindt. Zelfs in het zuivere ik echter blijken een scherpe zintuigelijkheid (welke dichter zou daar buiten kunnen?) en zelfs zinnelijkheid opgezogen te zijn, maar zij zijn, als het ware, gelouterd, gekristalliseerd. Zeer fraai komt dit verschijnsel naar voren in de volgende strophe:

Les cris aigus des filles chatouillées
Les yeux, *les dents*, *les paupières mouillées*,
Le sein charmant qui joue avec le feu,
Le sang qui brille aux lèvres qui se rendent,
Les derniers dons, *les doigts qui les défendent*,
Tout va sous terre et rentre dans le jeu![6].

De zintuigelijkheid is hier werkelijk 'gekoeld'. Er bestaat geen scheiding meer tussen gevoelens en verstand. Men kan uitsluitend spreken van een verzinnelijkt verstand of van een verstandelijke zintuigelijkheid, 'une sensibilité intellectuelle'. Zo is ook te begrijpen, dat Valéry een groot aantal philosophische gedichten heeft kunnen schrijven, waarbij de philo-

sophische tendentie in het geheel niet als uitwendig aan de poëzie zelve aandoet. De wijsgerige, en soms zelfs didactischwijsgerige, meningen zijn niet als onafhankelijke etiquetten op de stroom van het gedicht geplakt; zij zijn in die stroom zelf van begin af aan opgenomen en verwerkt. Zij kunnen dan ook niet los gedacht worden van het gedicht, waarvan zij deel uitmaken en waarmee zij organisch verbonden zijn. Men heeft dan ook zeker niet te maken met een systematisch denken, dat onafhankelijk van de vorm, waarin het gegoten is, weer op nieuw gedacht kan worden, maar met een innerlijk verwerkt philosopheren, dat onverbrekelijk vastgehecht is aan het gedicht, waarin het op de enig mogelijke wijze tot uitdrukking wordt gebracht. Op aardige wijze heeft Valéry zelf eens verklaard, dat 'la pensée doit être cachée dans les vers comme la vertu nutritive dans un fruit'. Duidelijk kan men dit dan ook nagaan in de laatste strophe van *La Pythie*, waar de wezenlijk gebonden taal der mensen gesteld wordt tegenover het bezeten spreken van de profetes:

> *Honneur des Hommes*, *Saint* LANGAGE,
> *Discours prophétique et paré*,
> *Belles chaînes en qui s'engage*
> *Le dieu dans la chair égaré*,
> *Illumination*, *largesse!*
> *Voici parler une Sagesse*
> *Et sonner cette auguste Voix*
> *Qui se connaît quand elle sonne*
> *N'être plus la voix de personne*
> *Tant que des ondes et des bois!*[7]

Het bleek noodzakelijk enkele strophen van Valéry te citeren ten einde zijn methode te verduidelijken. Men zou deze handelwijze te recht onjuist kunnen noemen, aangezien Valéry zelf er naar gestreefd heeft alles in zijn methode te verwerken en iedere verwerkelijking altijd als een 'faiblesse' heeft beschouwd. Hij heeft een supreme minachting, nog sterker: een complete afwijzing, ten opzichte van alle objec-

ten. Deze worden in zijn methode opgezogen, behouden daarin hun formele waarde en zijn verder van geen belang. Bovendien (en dit is ook weer een stap verder) heeft Valéry, het zuivere ik, deze methode nooit in gedichten of andere geestelijke werkzaamheden willen toepassen. De disponibiliteit van zijn persoon bestaat hierin, dat hij altijd in voorraad heeft willen hebben zonder ooit te beschikken: ‘avoir à sa disposition sans disposer’[8]. De methode wenst zich niet te bezoedelen door één of andere toepassing. Valéry wordt hiertoe ongetwijfeld gebracht door de voortdurende bewegelijkheid van de menselijke geest, waarin het zuivere ik de enige constante is. Deze absolute constante heeft nu een methode om dit onophoudelijke stromen te vatten, maar weigert door een niet absolute realisatie dit vervloeien te moeten weergeven. De vraag is - en Valéry heeft die zeker gesteld - in hoeverre een dergelijke houding mogelijk is. M. Teste, één van de maskers van de dichter zelf, is een figuur, waarin een dergelijke houding tot leven komt: ‘ce monstre de la Fable Intellectuelle, sphinx ou griffon, sirène ou centaure, en qui la sensation, l'action, le songe, l'instinct, les réflexions, le rythme et la démesure se composent aussi intimement que les éléments chimiques dans les corps vivants’[9]. In werkelijkheid kan M. Teste niet bestaan; hij is een on-menselijke verschijning en, zoals Valéry later schrijft, ‘une Chimère de la mythologie intellectuelle’[10]. Desondanks heeft hij deze incarnatie van zijn methode als het ideaal beschouwd. Toch wenst hij iedere toepassing van de methode als een verval te zien en als een besmetting van de absolute zuiverheid, die bereikt was.

Rondcirkelend in zich zelf, geniet het ‘moi pur’ van zich zelf, van de zuivere volmaaktheid, van de volstrektheid, van de kristallen schoonheid, waarin het zich beweegt. Onweerstaanbaar herinnert men zich, bij het lezen van dergelijke opvattingen, de theorieën van Descartes en Leibniz betreffende de *mathesis universalis.* En zeer terecht heeft Vestdijk dan ook gewezen op deze overeenkomst. Valéry is ongetwijfeld een apollinisch gerichte geest, die, gelijk Descartes, er naar

streeft, de wereld met al zijn verschijningsvormen in een vast stelsel te vangen, dat automatisch en met onfeilbare zekerheid functionneert. Het komt mij echter onjuist voor Valéry alle dionysische gevoelens te ontzeggen. Het zuivere ik is te universeel, te zeer brandpunt van alle menselijke vermogens, dan dat het enige straal zou kunnen en willen missen. Heeft men dus ook bij Valéry wel gemeend tegenover een zuiver apollinisch kunstenaar te staan, dan moet aangenomen worden, of wel dat de onderscheiding tussen beide soorten kunstenaars te grof is, of wel dat zij voor Valéry, in het bijzonder, onjuist is. Ook al zal men bij hem geen afgrondelijke gevoelens vinden, gelijk bij Pascal, toch leven er ook in hem sentimenten die men tot de dionysische moet rekenen.

In de allereerste plaats zou dan te wijzen zijn op de *angst.* Dit moge vreemd schijnen voor hen, die zich met het 'verschijnsel Valéry' hebben bezig gehouden, er zijn onomstotelijke aanduidingen te vinden in het werk en de verklaringen van de schrijver zelf. Wat moet men denken van de volgende regels?

Au-dessous d'un portrait

Que si j'étais placé devant cette effigie
Inconnu de moi-même, ignorant de mes traits,
A tant de plis affreux d'angoisse et d'énergie
Je lirais mes tourments et me reconnaîtrais[11].

Hoe merkwaardig doet niet aan wat Gide in zijn dagboek noteert na een gesprek met Valéry: 'Il reparle de son "toedium vitae", qui devient par instants une souffrance physique, une angoisse nerveuse et musculaire insupportable...'[12].

Waarom ten slotte richt deze serene dichter zulke vehemente en vrijwel persoonlijke aanvallen tegen Pascal, de magistrale beschrijver van de angst? Ongetwijfeld, Valéry wordt niet overmeesterd door de angst en daarin ondergedompeld. Hij heeft de macht (en daarom is hij een apollinische geest!) deze angst af te koelen en uit te kristalliseren. Daardoor ontstaat bij

hem een sonore angst tegenover de dissonant van Pascal en vele anderen. Bij hen blijft het een oergevoel, een panisch sentiment, dat door Valéry verwerkt wordt.

Men heeft altijd verzuimd een zeer belangrijke bron voor de angst bij Valéry te noemen, die juist ontspringt uit het wezen der methode, zoals wij die hier beschreven hebben, namelijk de verleiding zich tóch te verwerkelijken in een kunstwerk of anderzins. Iedere poging daartoe is een verleiding, een verleiding afstand te doen van de absolute zuiverheid. Vraagt de slang niet:

Fut-il jamais de sein si dur
Qu'on n'y puisse loger un songe?
Qui que tu sois, *ne suis-je point*
Cette complaisance qui poind
Dans ton âme, *lorsqu'elle s'aime?*
Je suis au fond de sa faveur
Cette inimitable saveur
Que tu ne trouves qu'à toi-même![13]

Het 'moi pur', brandpunt van de menselijke geest, heeft ook de slang in zich besloten, waardoor het voortdurend bedreigd wordt zich, in zijn eigen absolute kader, te verbreken.

Valéry streeft er dus naar deze methode in zich zelf te behouden. Zelfs de verwerkelijkingen in vorm van poëzie kunnen eigenlijk niet als objectiveringen beschouwd worden, maar zijn altijd voor de dichter 'une manière de vivre avec moi pendant une partie de mes journées' geweest. Hij doet hierin sterk denken aan Montaigne, die voor zijn *Essais* ook geen ander doel kent dan 'domestique et privé'. Merkwaardig is, dat een dergelijk privé-gebruik der kunst geen einde in zich zelf vindt. De 'kunstenaar' wordt reeds zo sterk aangetrokken door het functionneren der methode als zodanig, dat hij afziet van ieder resultaat. Dit zou immers niets anders zijn dan één van de oneindig vele oefeningen, die de methode moet verrichten om ten slotte volmaakt te kunnen lopen. Ieder gedicht van Valéry, dat wij kennen en bewonderen,

mag niet anders beschouwd worden dan als een ontijdige en, in wezen, onrechtmatige objectivering van een particuliere methode, die bezig is zich te oefenen. Alleen op deze wijze kan men ook begrijpen, dat Valéry van *La Jeune Parque* spreekt als van een 'exercice', die hij opdraagt aan André Gide. (Overigens mag er in dit verband aan herinnerd worden, dat een gedichtenbundel van Victor v. Vriesland, één der beste Valéry-kenners in Nederland, getiteld is: *Herhalingsoefeningen*!). In vele teksten[14] heeft Valéry over zijn gedichten gesproken als over vingeroefeningen, waardoor hij de absolute zuiverheid van het ik in een volmaakte kunst zou leren realiseren. Zijn bedoeling is in het geheel niet een schoon werk te maken, evenmin om een originele kunst te scheppen; hij wil een volmaakt (dat betekent: volstrekt) gedicht schrijven. Daarom hebben de woorden: 'klaar, beëindigd' voor hem ook geen enkele zin meer. Een gedicht is in wezen nooit àf; het kan ter zijde gelegd worden, desnoods kan de dichter het publiceren, maar vol-maakt is het nooit! 'L'oeuvre achevée est une décision extérieure; c'est un abandon, un arrêt.' 'Un poème n'est jamais achevé; c'est toujours un accident qui le termine, c'est-à-dire qui le donne au public'[15]. Wat Valéry onder volmaaktheid wil verstaan, kan het beste omschreven worden met de volgende woorden: hij zou willen, dat het gedicht in de dichter onmerkbaar groeit uit zuiver organische noodzaak, terwijl de dichter er zich toch bewust van zou zijn en dit gehele proces zou beheersen. Juist de paradox, die hierin ligt, brengt Valéry er toe te verklaren, dat ieder gedicht, aangezien het onmogelijk ontstaan kan zijn als hierboven geschetst, vroegtijdig en onrechtmatig gepubliceerd is. Wanneer de methode van het zuivere ik volstrekt zou kunnen blijven in haar verwerkelijking, dan ware de mogelijkheid tot dergelijke gedichten gegeven. Nu heeft men, in feite, toch altijd te maken met 'débris', met oefeningen 'en vue de mieux', waarvoor geen enkele innerlijke noodzaak tot publicatie bestaat.

Psychologisch is het dan ook zeer begrijpelijk, dat Valéry zich, na een lange periode van publicaties, weer enigermate

heeft afgewend van de poëzie om zich op nieuw te bezinnen op het scheppen zelf. In zijn colleges over de *Poétique* houdt hij zich bezig met het *maken*, en wel voornamelijk met het maken van kunstwerken. Deze leer kan zich in haar eigen onderzoekingen bestuderen om te beantwoorden aan het doel dat zij zich gesteld heeft; zij moet haar eigen procedure onderzoeken. Inderdaad wordt, door dit verfijnde en subtiele onderzoek naar het wezen der kunstschepping, het gevaar niet denkbeeldig, dat de kunsten zelve vervluchtigen in hun onderzoek en ten slotte daarin volledig opgaan. Wanneer de aesthetische *Poétique* haar doel zou bereiken, zouden daarmede de kunsten tot hun wezen teruggevoerd en verdwenen zijn. Het zuiverste en diepste kennen der kunsten gaat ten koste van hun concreet bestaan. Ook hier treft men weer één van de geliefde denkbeelden van Valéry, namelijk dat de kunsten een onzuiver geheel vormen en even goed, ja zelfs beter, niet hadden kunnen bestaan; dat zij volkomen arbitrair zijn.

Al moge dit dan het geval zijn, men heeft toch het volste recht te vragen naar de innerlijke waarborgen, die bij de kunstenaar aanwezig geweest zijn. Men kan zich afvragen in hoeverre de kunstenaar zich eerlijk en volkomen heeft uitgedrukt; men kan zelfs in dit alles een criterium willen zien voor de schoonheid van het werk. Doet men dit echter, dan geraakt men in zeer grote moeilijkheden. Bij Valéry immers (en volgens hem bij iedere kunstenaar) is geen innerlijke noodzaak tot publicatie of zelfs tot schepping aanwezig. Integendeel, de innerlijke dwang zou voor hem hierin bestaan: de absolute methode te handhaven, M. Teste te zijn en te blijven. Deze methode moge op den duur monotoon worden (zoals iedere methode), zij is zuiver en absoluut. Iedere verwerkelijking van haar betekent verval. Zo zou men in Valéry een ‘dilettant’ kunnen zien, een ‘speler’, die in het functionneren der methode een volledige bevrediging vindt! Twintig jaar lang heeft hij hiernaar gestreefd, maar juist door zijn dwingend kunstenaarschap is hij tot de poëzie teruggekeerd, ook al beschouwde hij haar als één der vele mogelijkheden van zijn methode. Wij staan dan ook, in het geval van Valéry zelf,

en in vele andere voor kunstwerken, die zeer fraai zijn. Maar zij zijn dit, juist omdat zij het uitvloeisel zijn van deze absolute methode.

Levend in de sfeer van het zuivere ik heeft Valéry zijn kunst als niet volmaakt en volstrekt genoeg beschouwd en zijn gedichten inderdaad als speloefeningen gezien, die op bestelling geleverd konden worden. Maar hij, die deze kunst beschouwt, zal nooit vergeten, dat hier het absolute zelf gespeeld heeft en de resultaten, gelijk meteoren, uit een verre sfeer zijn verschenen.

Eindnoten:

1 *Variété* 1 (Paris 1924), p. 196
2 *Choses tues* (Paris, 1932), p. 166
3 Vestdijk wijst hierop in een belangrijk artikel *Paul Valêry als denker* in Tijdschrift voor Wijsbegeerte, jg. XXIX
4 *Variété* I, p. 165. Vgl. tevens F. Lefèvre, *Entretiens avec Paul Valéry* (Paris 1926), p. 130
5 *ibid*., p. 63
6 Uit *Le Cimetière Marin.* Poésies, p. 190
7 *Poésies*, p. 158
8 Geciteerd bij Gide, *Incidences* (Paris 1924), p. 208. Vgl. Lefèvre, p. 114
9 Verslagen van Deuxième Congrès International d'Esthétique et de Science de l'art, I (Paris 1937), p. XVII. Herdrukt in *Variété* IV, p. 245
10 *M. Teste*, p. 18
11 *Mélange* (Paris 1941), p. 36
12 *Journal*, 2 janvier 1923 (Paris 1939), p. 751
13 In *Ébauche d'un serpent.* Poésies, p. 170
14 Vgl. *Propos me concernant* in Berne-Joffroy, *Prèsence de Valéry* (Paris 1944), p. 17, Lefèvre, p. 27 en 227-228 en ten slotte Gide, *Incidences*, p. 209
15 In *Bulletin de la Société française de philosophie*, 1928, p. 9. Merkwaardig is het dezelfde mening te vinden bij H. Delacroix in *Nouveau Traité de Psychologie* par Georges Dumas, t. VI, p. 533.

X. Albert Camus en de problematiek van het absurde

Dat een groot aantal schrijvers zich tegenwoordig bezint op de grondslagen der kunst en van hun eigen kunst in het bijzonder, kan ons niet zeer verwonderen. Sinds het midden der vorige eeuw, vooral met het verschijnen van de werken van Poe en Baudelaire, zijn wij langzamerhand gewend aan deze altijd belangwekkende en dikwijls zeer belangrijke theoretische uiteenzettingen, die ons veelal een directe blik verschaffen in het ondoorgrondelijke scheppingsproces. Een merkwaardig verschijnsel wordt dit eerst, wanneer blijkt, dat enkele romanciers of ook dichters, als het ware, autonome wijsgeren zijn; dat zij, onafhankelijk van hun kunst, ook over aesthetisch-philosophische en logische vraagstukken speculeren. Het wil mij voorkomen, dat dit laatste zich niet veel eerder, althans niet in sterke mate, heeft voorgedaan dan in de XXe eeuw. Onafhankelijk van de waarde, die men wil toekennen aan figuren als Valéry, Sartre en Camus, moet men erkennen, dat de verschijning van dergelijke kunstenaars, op zich zelf, reeds interessant is. Zij zijn op meer dan één gebied werkzaam en het is, dientengevolge, een geheel nieuwe opgave, waarvoor de literatuurbeschouwing zich geplaatst ziet, wanneer zij de geestelijke streng tracht te vinden, die deze verschillende gebieden samenbindt. Men zou zelfs nog verder kunnen gaan en beweren, dat deze verschillende gebieden in wezen één geweest moeten zijn in de geest van de schrijver en uitsluitend verschillende resultaten voorstellen van een denk- en werkwijze, die zich nu eens op het ene, dan weer op het andere gebied verwerkelijkt. Dit vraagstuk zou

dan te begrijpen zijn als de verscherping van een sinds lang aanvaard (maar daarom nog niet doorgrond!) verschijnsel, namelijk van een auteur, die beurtelings als prozaschrijver en als dichter werkzaam is, of, zo men wil, deze beide werkwijzen zelfs nog verenigt en in elkaar laat overvloeien, zoals van Racine beweerd wordt. Wat hier aan de orde gesteld wordt, is inderdaad te vergelijken met dit vertrouwde phenomeen: werkte men vroeger, binnen de literatuur, op verschillende gebieden, nu is het literaire kader gesprongen en beweegt men zich tegelijkertijd in kunst en wijsbegeerte of wetenschap. Zo het probleem dan al gesteld moge zijn, het is hiermede zeker nog niet opgelost of begrepen.

Gelijk bekend, heeft Valéry zich zeer intensief met dit vraagstuk bezig gehouden, aangezien hij zelf in een dergelijke situatie verkeerde. Zijn antwoord is dan ook de moeite waard en betrekkelijk eenvoudig onder woorden te brengen. Wanneer men immers maar ver genoeg kan doordringen tot het centrum van de menselijke geest, zo beweert hij, zal men altijd een (methodisch) beginpunt vinden, van waar uit de methode, die door ieder kunstenaar of geleerde en misschien zelfs mysticus gevolgd wordt, is na te gaan. Deze methode kan zich principieel op ieder willekeurig gebied realiseren en op welk gebied zij zich zal verwerkelijken is in hoge mate afhankelijk van toeval en empirische omstandigheden. Zo is heel goed mogelijk, dat men zich achtereenvolgens en zelfs tegelijkertijd met wiskunde en dichtkunst bezighoudt. Het is altijd dezelfde methode die zich op verschillende gebieden *beproeft*. Bij Valéry zelf is dit zeer duidelijk het geval en ook vrij gemakkelijk na te gaan. Scherper gescheiden zijn de verschillende gebieden echter bij de twee andere schrijvers, bij Sartre en Camus. In Nederland was Sartre vóór de oorlog nauwelijks anders bekend dan als romancier, die weliswaar grote invloed van de Duitse existentie-philosophie had ondergaan en deze werken klaarblijkelijk gelezen had. Dit was echter niet zo bijzonder; vele schrijvers bestuderen philosophische werken en ondergaan dus ook noodzakelijkerwijze een zekere invloed daarvan. Geheel anders werd echter de

indruk, toen, eveneens nog vóór de oorlog, twee zuiver psychologische of liever phaenomenologische werken van dezelfde romancier verschenen. Hier was geen spoor meer te bekennen van enige artistieke opzet of doelstelling. De bedoeling was uitsluitend een verheldering te brengen in het wezen van de menselijke verbeeldingskracht en, als zodanig, is deze bedoeling enkel en alleen *wetenschappelijk* te noemen. Nog zou men kunnen aanvoeren, dat hier dan een wetenschappelijk vraagstuk gekozen is, waarvoor iedere romancier, uit hoofde van zijn werk, grote belangstelling zal moeten koesteren, maar dit doet niets af aan het feit, dat hier wetenschap en niets anders dan dat bedreven werd. In een, tijdens de oorlog geschreven, uiterst belangwekkend geschrift heeft Sartre ten slotte de philosophische grondproblemen van Zijn en Niet-zijn behandeld en hiermede is, in zijn geval, ook de band gevonden, die wijsgerige werken en kunst verbindt, namelijk het zijn van de mens in de wereld, een zuiver existentieel probleem.

Op dezelfde wijze als Sartre moet men nu ook de verschijning bezien van een figuur als Camus. In de oorlog was deze schrijver reeds bekend, maar niet zozeer als romancier, dan wel als voortreffelijk en stoutmoedig analyst van een sfeer, die men nauwelijks ooit had trachten te doorgronden, die der absurditeit. In 1942 verscheen zijn essay, getiteld *Le Mythe de Sisyphe - Essai sur l'absurde.* De schrijver meent, dat er slechts één werkelijk fundamenteel philosophisch vraagstuk is, de zelfmoord. Het uiteindelijk oordeel betreffende het leven, dat waard is geleefd te worden of niet, vindt zijn manifestatie in de zelfmoord of de weigering daarvan. Wanneer men welbewust een einde aan zijn leven maakt, dan ligt juist in het wezen van deze bewuste handeling, dat men, op welke wijze dan ook, heeft ingezien, dat er geen reden aan te geven is om verder te leven, of zelfs maar te leven; dat de dagelijkse sleur met alle beslommeringen en moeilijkheden een onredelijk verschijnsel is; dat het lijden der mensen in deze wereld nutteloos is; kortom, de bewuste zelfmoord kan uitsluitend verricht worden door iemand, die de radicale

absurditeit van het menselijk bestaan doorgrond, maar niet doorstaan beeft. Men kan de mening toegedaan zijn, dat een dergelijke zelfmoord zich zelden of nooit zal voordoen; dat bovendien slechts weinige mensen deze sfeer der absurditeit zullen kennen. Over het eerste valt moeilijk te twisten: men kan de zelfmoordenaars niet meer ondervragen en moet dus afgaan op achtergelaten documenten, waarvan men de psychologische waarde en waarheid niet altijd weet af te wegen. Zeker is daarentegen, dat een groot aantal mensen een groot deel van hun leven in deze sfeer leven, met alle moeilijkheden en gevaren zelfs, die daaraan verbonden zijn. Inderdaad, wanneer men zijn dagelijks werk op de gewone wijze verricht, wanneer men om 8 uur naar kantoor gaat en om 5 uur weer naar huis gaat, dan leeft men niet in de sfeer van het absurde, dan lijkt de Maandag op de Dinsdag en deze op de Woensdag, en iedere Zondag lijkt op alle voorafgaande en alle volgende. En toch, er behoeft in dit dagelijks leven slechts een kleinigheid te geschieden om er plotseling de wezenlijke absurditeit van te doorzien. Vraagt men zich niet bij iedere geboorte, bij ieder huwelijk, bij ieder sterfgeval (toch alles kleinigheden!) af wat eigenlijk wel de zin van dit gehele leven kan zijn? Zeker, men weet er geen antwoord op; men legt er zich bij neer, gedeeltelijk omdat het normale leven ons weer opeist, gedeeltelijk zeker ook, omdat wij weer opgeeist willen worden. Gesteld echter, men legt er zich niet bij neer en neemt zich zelfs voor zulks nooit meer te doen, dan zijn plotseling het normale, doodgewone leven en de meest bekende, alledaagse werkelijkheid absurde verschijnselen geworden. Wanneer men door wil dringen tot de zin van het leven, gedreven door verwondering of door nieuwsgierigheid, dan begint dit steeds zinlozer, steeds verwikkelder en onredelijker te worden. Zeer merkwaardig is overigens, dat men hier van een *begin* kan spreken, hetgeen bij het dagelijks leven eigenlijk niet het geval is. Dat leven begint immers nooit, het zet zich voort van dag tot dag, van jaar tot jaar. Het werkelijke begin wordt gevormd door de verwondering, die op haar beurt ontstaat uit een zekere ver-

moeidheid. Vooral door het vermoeid zijn wordt de mens er toe gebracht zich af te vragen: ‘Waarom dit alles? Waarvoor deze vermoeidheid? Heeft het zin? Wat is de bedoeling?’ Men behoeft slechts, zoals reeds werd opgemerkt, deze vragen niet te laten voor wat ze zijn, maar naar een antwoord te zoeken om in de sfeer van het absurde te geraken. En hoe intensiever men naar beantwoording streeft, des te dieper boort men zich in deze sfeer zonder enige redelijke zekerheid, dat men er ooit uit zal geraken. Naar mate het zoeken van de zin des levens intenser wordt en het antwoord, waarnaar men streeft, langer uitblijft, zal de absurditeit van dit complex ook steeds groter worden of beter: een grotere spanning verkrijgen. Deze spanning drijft de mens in steeds grotere moeilijkheden en gevaren, tot de zelfmoord, zoals wij zagen, of wel - de grote nederlaag - tot een terugvallen in het dagelijks leven, een afzien van de gehele bloot gelegde problematiek, een onvoorwaardelijk aanvaarden van de feiten. Het absurde ontstaat echter eerst, wanneer wij, ook onzerzijds, op de feiten afgaan en deze willen doorgronden. Het ontstaat, in wezen, uit een confrontatie van de menselijke poging tot redelijkheid en het oneindig zwijgen der wereld. Daarom kan men ook niet zeggen, dat het absurde in de wereld ligt of in de menselijke geest: het ligt in de mens besloten, voor zo ver deze zich bezig houdt met de wereld en komt alleen dan te voorschijn. De absurde mens, als ik hem zo mag noemen, leeft in een voortdurende onzekerheid en onbevredigdheid. Onzeker moet hij altijd zijn, omdat hij geen steunpunten heeft, waarop hij vertrouwen kan, geen assenstelsel, waarnaar hij zich richten kan, geen logica, volgens welke hij kan denken. In eenzaamheid, ‘voorbij de wegen’, leeft hij zinloos, omdat hij het waagde naar een zin van het geheel te zoeken, omdat hij de dagelijks terugkerende gelijkvormigheid van het leven niet meer kan of wil aanvaarden. Vindt hij daar echter geen genoegen in, dan zal hij nergens meer bevrediging vinden. De absurde mens ten slotte weet en durft niet meer te kiezen, omdat hij noch van het ene feit noch van het andere nauwkeurig de zin kan doorgronden. Zijn keuze wordt dus be-

paald door het plotseling opdringen van omstandigheden, die hem in een bepaalde richting stuwen. Het is echter de vraag of men in dit geval nog van keuze mag spreken. Niets wijst hier meer op een nauwkeurig overleggen, op een langzaam rijpen van het besluit, zodat het ook niet gerechtvaardigd mag heten op een dergelijke 'acte gratuit' het woord 'keuze' toe te passen. Het tragische van de absurde mens is, dat hij uitsluitend op zijn rede wenst te vertrouwen en tegelijkertijd inziet, dat deze rede ontoereikend is. Hij kent echter geen ander instrument dan dit. Men zou kunnen zeggen, dat het absurde ontstaat in een rationalistische geesteshouding, die zich van haar tekortkomingen bewust is, maar desondanks verder geen raad weet. Misschien is het trouwens niet geheel waar, dat zij verder geen raad zou weten. Men zag reeds, dat er bepaalde uitwegen bestaan uit deze absurde sfeer, en wij kunnen er nu aan toevoegen, dat er meer en ook waardevollere zijn; ik noem slechts kunst, wetenschap, godsdienst. De wijsgeren, die zich het sterkst met het probleem van het absurde hebben bezig gehouden, die het absurde mag men wel zeggen, geleefd hebben, Kierkegaard en Nietzsche, zijn zelf uit deze sfeer gevlucht en hebben hun heil gezocht in Christendom of 'ewige Wiederkunft'. Men dient wel in te zien, dat hier ook inderdaad sprake is van een vlucht. Zij hebben deze sfeer niet alleen verlaten, maar bovendien getracht de gehele problematiek er van op te heffen in een uiteindelijke, voor beiden religieuze, zekerheid. De absurde sfeer als zodanig is daarmede verdwenen. De eeuwig durende confrontatie, het tragische gevoel der onbevredigdheid en de ontoereikendheid, als noodlot van de mens, zijn overgegaan in een overtuiging, die voor de absurde mens even zinloos en even willekeurig moet schijnen als iedere andere overtuiging.

Wanneer men hierop nader ingaat, blijkt al spoedig - en Camus verzuimt niet op dit feit te wijzen - hoezeer het karakteristieke moment der absurditeit is, dat zij dood loopt. Hoe dan ook, of men nu terugvalt in de dagelijkse gewoonten, of opgaat in wetenschap, kunst en andere disciplines, of wel

zelfmoord pleegt, de dood der absurditeit en van de absurde mens volgt altijd. De absurde mens doet immers alles zonder doel, zonder richting dus ook; zijn werk is ‘voor niets’, zo hij al werkt. Desondanks moet de absurde mens trachten een scheppend werk te verrichten, beweert Camus. Om in de sfeer van het absurde te kunnen ademen, moet men er zelfs geheel op gericht zijn deze absurditeit, als het ware, over te hevelen in het werkstuk. De scheppende kunstenaar, die zich van de absurditeit in zijn streven bewust is, zal weten, dat zijn werk, vrucht van grote inspanning en eindeloze moeite, altijd voor niets is, dat hij het evengoed had kunnen laten. Desondanks moet hij voortgaan, want alleen op deze wijze kan de absurditeit - hoe paradoxaal het ook moge klinken - nog vrucht afwerpen.

Bij het lezen van bovenstaande uiteenzetting heeft men wellicht het gevoel gekregen hier te staan tegenover een enigszins overspannen en typisch XXe eeuwse problematiek, die ontstaan moest in een periode van ontwrichting en ontreddering. Inderdaad is het niet goed denkbaar, dat men zich, een eeuw geleden, deze problemen met dezelfde ‘natuurlijkheid’ had kunnen stellen. Het vraagstuk der absurditeit schijnt werkelijk modern te zijn en, wanneer men zou willen wijzen op grote voorgangers als Kierkegaard en Nietzsche, dan kan er terecht geantwoord worden, dat hiermede slechts in schijn gewezen is op voorgangers, die dus, vóór de XXe eeuw, deze problematiek reeds kenden, aangezien de gehele moderne wijsbegeerte juist op hen teruggaat en dientengevolge ook hun vraagstukken heeft overgenomen. Wanneer ik echter langer stil sta bij deze uiterst belangrijke vraagstukken, dan wil ik niet verzuimen in dit verband ook de naam te noemen van Pascal. Ik krijg de indruk, juist door de krampachtigheid, waarmede hij de godsdienst omhelst, dat Pascal een scherp gevoel had voor de absurditeit en de zinloosheid van het leven zonder godsdienst. Ja zelfs, dat hij in de volheid van zijn religieuze overtuiging nog altijd deze absurditeit voelde en vreesde. Hoe kan men de veel geciteerde zin ‘Le silence éternel de ces espaces infinis m'effraie’ anders opvatten?

Staan hier niet vrijwel alle aspecten genoemd van het verschijnsel, dat Camus met zo vele woorden trachtte te beschrijven? De eeuwige, oneindige stilte van het heelal tegenover de nietigheid van de strevende mens, die immers aan de tijd gebonden is. Dat het directe gevolg van deze situatie, in Pascal's geval, schrik is, doet niets af aan het feit, dat hij hier toch genoemd behoort te worden. Zijn schrik is namelijk angst, maar juist angst voor het absurde, voor het onredelijke der menselijke bestaansmogelijkheid, voor het feit, dat de mens mogelijkerwijze niet opgewassen is tegen het zijn in de wereld.

Nu de naam van Pascal genoemd is, kan het nuttig zijn de historische ontwikkeling van deze problematiek sinds de XVIIe eeuw tot onze dagen, althans in Frankrijk, in het kort aan te geven en er, zo doende, op te wijzen, dat het absurde niet plotseling uit de lucht is komen vallen of uitsluitend aan na-oorlogse stromingen te wijten is. Na Pascal immers zou het niet moeilijk vallen in de XVIIIe eeuw bij Voltaire een sterke zin voor het absurde aan te wijzen. Bij hem moge dan geen sprake meer zijn van een religieuze of metaphysische angst, hij bezit zeker de rationele overtuiging, dat ‘le monde comme il va’ in wezen absurd en ondoorgrondelijk is. Vele verhalen, als *Candide* of *Zadig*, zouden deze opvatting kunnen illustreren. Het merkwaardige is, dat hierbij valt te constateren, hoe niet alleen het irrationalisme van de XIXe eeuw, maar reeds het rationalisme van de XVIIIe, deze problematiek van het absurde stelt, en daarmede zich zelf als het ware van binnen uit ondermijnt. De oorzaak van dit feit ligt, naar het mij voorkomt, in het feit, dat men de XVIIIe eeuw te uitsluitend als een eeuw der redelijkheid beschouwt en niet inziet, dat niet alleen naast, maar zelfs *in* deze redelijkheid een vrij sterke gevoeligheid mede aanwezig is. Men scheidt deze beide te zeer als onderling onafhankelijke elementen, terwijl zij in werkelijkheid bij vrijwel alle kunstenaars van de XVIIIe eeuw verstrengeld en onontwarbaar zijn. Zelfs een rationalist als Voltaire heeft ‘tragédies sensibles’ willen schrijven. Voor de ontwikkeling, die het absurde ondergaan

zal, is deze fundamentele eenheid van het grootste belang. Deze heeft er namelijk toe bijgedragen, dat reeds vóór de Romantiek een rationele analyse van gevoelsmomenten als de verveling, de menselijke vermoeidheid en dergelijke kon optreden. Binnen de sfeer van het analytische denken bleek een dergelijke ontwikkeling reeds mogelijk. Het is dus volkomen onjuist, wanneer men de waarde, die tegenwoordig aan het absurde wordt toegekend, uitsluitend verklaart als een opstandigheid tegen de geordende logica. Dit laatste treedt eerst op in de XIXe eeuw dank zij een voornamelijk literaire ontwikkeling, die van Nerval over Baudelaire, Rimbaud, Lautréamont en Jarry tot de surrealisten doorloopt. Dat de rationalistische uitholling der logica, die bij Voltaire begint, daarnaast voortgaat, zou in de XIXe eeuw met een denker als Renan[1] gestaafd kunnen worden, en in de XXste met een dichter als Valéry.

Reeds door dit vluchtige overzicht zal duidelijk geworden zijn, dat de problematiek van het absurde zeker sinds de XVIIe eeuw in het Westerse denken aanwezig is. En ik zou nog verder willen gaan. Zou het ongerechtvaardigd zijn bij Montaigne een zekere zin voor het absurde te veronderstellen? Zou men in het bijbelboek de *Prediker* niet de gecanoniseerde opvatting van de wezenlijke absurditeit mogen lezen? Nergens immers, zelfs niet bij de Perzische wijsgeren, vindt men deze doordringende grondtoon van universele doelloosheid, van algemene ijdelheid, zo duidelijk als in het boek *Kohelet* van het Oude Testament. Reeds in de eerste verzen wordt deze toon der ijdelheid en der zinloosheid aangeslagen en, als een basso continuo, klinkt hij door alle woorden heen. Geslachten mogen gaan, geslachten mogen komen, de aarde staat altijd gelijk; wat ieder ook moge verrichten, het is ijdelheid voor het algemeen en kwelling des geestes voor hem persoonlijk. Hoe men er ook naar moge streven als persoon te leven, als individu zijn werk te verrichten, alles heeft zijn tijd en zijn eigen verloop. En bovendien één lot treft allen, hoe zeer zij ook mogen verschillen. Het is alles ijdelheid in de eeuwige herhaling en rusteloosheid van het leven. Men

heeft, in het boek *Kohelet*, dan ook een sterke noodlotsgedachte willen zien en deze teruggevoerd tot Griekse beïnvloeding. Het valt buiten mijn competentie hierop nader in te gaan; ik wil er slechts, in dit verband, op wijzen, dat hier in ieder geval ook weer sprake is van een zeker noodlot, dat de menselijke ontoereikendheid inhoudt, dat tegen zijn streven ingaat, het doelloos en ijdel maakt. Er heerst in *Kohelet* evenals in het boek, dat de lotgevallen van een andere heros der absurditeit, namelijk Job, beschrijft, een onmetelijke afstand tussen mens en God. Er bestaat geen mogelijkheid, van de menselijke sfeer in de goddelijke te komen: zij zijn onoverbrugbaar. *Kohelet* beschrijft de absurditeit van deze wereld, wanneer men de goddelijke macht daarin verwaarloost of ontkent. Job strijdt de absurde - hoewel naar Joodse begrippen niet zo zinloze - strijd met God gelijk gesteld te worden, met Hem in het krijt te mogen treden, omdat hij weet het recht aan zijn zijde te hebben. Wanneer wij ons echter bepalen tot de absurditeit, die klinkt door het boek *Kohelet*, dan treft toch ook het feit, dat deze absurde sfeer van ijdelheid en van nutteloos streven geen wanhoop bij deze prediker veroorzaakt. Integendeel er heerst een zekere glimlachende berusting, een uiteindelijke en vermoeide indulgentie tegenover allen, die toch nog voort willen gaan en de lessen van een dergelijke ervaring niet zouden willen aanvaarden. Hoogstmerkwaardig is het te bemerken, dat Kohelet deze wanhoop blijkbaar niet gevoeld heeft en berust in het feit, dat de mensen hun ijdele werken zullen blijven voortzetten en dat (om tot het uitgangspunt terug te keren) aan het eind van een essay over het absurde een scheppend streven wordt aangeprezen en zelfs noodzakelijk wordt geacht.

Het schijnt, alsof geen beschrijving van het absurde consequent genoeg kan of durft zijn. En dit is ook zeer begrijpelijk, want hoe zou men ooit, door eerlijk en oprecht en bovendien intens in de sfeer der absurditeit te leven, tot het schrijven van een verhandeling kunnen komen? Kohelet moet een reden gehad hebben om zijn ijdele ervaringen te

boek te stellen en, welke reden dit ook geweest moge zijn, het kan nooit een absurde geweest zijn. Hetzelfde geldt voor Camus; hij kan in een absurde sfeer geleefd hebben, hij is er toch aan ontsnapt door het schrijven van een philosophische verhandeling. Zo schijnt het onmogelijk ooit een adaequate beschrijving van het gevoel der absurditeit, der zinledigheid in het leven te verkrijgen, aangezien deze beschrijving zelve het uitgangspunt zou vernietigen. Desondanks hebben wij een grandioos voorbeeld van deze levenshouding in de romans van Kafka, die een deel van zijn werken zelf verbrand heeft en opdracht gegeven had, na zijn dood alles, wat van hem in manuscript aanwezig was, te vernietigen. Kafka had waarlijk het plan zijn werk dood te laten lopen, gelijk de absurde mens, zo hij dan al schrijft, eigenlijk verplicht is te doen.

Inderdaad wordt men, bij het lezen van deze romans, onmiddellijk getroffen door de benauwde, zelfs verstikkende atmosfeer van grauwe hopeloosheid en *horror*, die erin hangt. Kafka beschrijft ons het gewone, dagelijkse leven vangewone, normale mensen, maar in dit leven treedt plotseling, door het een of ander voorval, een daemonie op, die tot in de dagelijksheid doorwerkt en haar een andere kleur, een geheel verschillend en huiveringwekkend aspect verschaft. Op de duidelijkste wijze vindt men dit misschien in de kleine novelle *Die Verwandlung* (één van de weinige voltooide stukken), waar een heel rustige en gewone handelsreiziger op een morgen ervaart (welk een absurditeit!), dat hij in een reusachtig insect veranderd is. Hij dróómt niet in een dergelijk dier veranderd te zijn, hij verbeeldt het zich evenmin, hij is het en daarbij heeft hij zijn rede behouden. De gehele novelle behandelt verder weinig anders dan de noodlottige gevolgen van een dergelijke absurde verandering in een burgerlijk en zeer welwillend milieu. In zekere zin is het absurde ons hier nog tastbaar voor ogen gesteld en juist daardoor minder werkzaam dan in andere romans van Kafka. Men heeft allicht de neiging hier met een zeker schouder ophalen aan voorbij te gaan en zich verder alleen af te vragen wat de eventuele bedoeling van de schrijver geweest kan zijn. Zulks

is echter niet meer het geval met de roman *Der Prozess*, de geschiedenis van een procuratiehouder K., die plotseling door een volledig onbekend gerechtshof, een soort veemgericht, gearresteerd wordt en desondanks zijn (zeer voorlopige) vrijheid behoudt. Hiermede doet het absurde zijn intrede in het leven van K., die tot op dat ogenblik een normaal, zelfs flink bestaan had geleid. Hij geraakt verwikkeld in de eindeloze procedure van een geheim gerechtshof, dat zetelt in zolderkamers van oude en vervallen huurhuizen. K. verliest zich in het labyrinth van gangen en kamers, wanneer hij al eens tot dit gerechtshof tracht door te dringen. Om voor een eventueel verhoor gereed te zijn, bereidt hij zijn verdediging reeds voor. Maar aangezien hij niet weet, waarom en in hoeverre hij schuldig is, weet hij ook niet op welke daden of feiten van zijn leven men nader zal ingaan en dus onderzoekt hij zijn gehele leven. In feite is dit proces een lange zelfbestraffing en zo is eveneens, moet men wel met Kafka concluderen, het gehele bestaan van de mens in de wereld. De mens is in een eindeloos proces gewikkeld, een proces, waarvan hij de rechters, die het zullen beoordelen niet kent, waarin hij de beschuldiging niet weet, en desondanks zal het gevoerd moeten worden. Dit is nauwkeurig de absurde situatie, zoals Camus die beschreven heeft. De mens leeft in een ononderbroken confrontatie; alleen hij doorziet de wereld niet, waarmede hij geconfronteerd wordt. Hij tracht deze te doorgronden, zoals K. zijn proces tracht te voeren, met gegevens, die onbekend zijn, en tegenover rechters, die hij nooit te zien krijgt. En wanneer hij desondanks zijn absurde streven niet opgeeft, maar koppig blijft volharden, dan zal hij, gelijk K., afgemaakt worden ‘wie ein Hund’. Geen straal van hoop dringt er door in het absurde heelal, waarin de helden van Kafka zich bevinden. Het gehele leven, de gehele werkelijkheid is op losse schroeven gesteld, is zwevend geworden en - wat de benauwende indruk in niet geringe mate versterkt - Kafka vervolgt het verhaal van deze absurditeit, alsof alles zich daarbinnen ‘more geometrico’ afspeelde; alsof er, binnen de sfeer van het absurde, een onwrikbare, zij het ook

onkenbare logica heerste. In al zijn romans heerst een ‘matter-of-fact toon’, die, juist in deze omstandigheden, zo huiveringwekkend werkt. Desondanks leeft K. niet in de absurde sfeer als in de meest vertrouwde: hij streeft naar een doorgronding. Maar dit streven is ook absurd!

Dieper dan dit eindeloze proces ons voert in de sfeer van het absurde leven, kan men niet komen. Kafka heeft ons de onontkoombare wanhoop geschilderd van de absurde mens, die er toe gekomen is zijn absurditeit vrijwel als ‘natuurlijk’ te beschouwen en er desondanks het absurde van in te zien. Geen uitweg is hem meer gegeven om te ontsnappen uit deze sfeer van uiteindelijke zelfvernietiging. Op een of andere wijze (het probleem gaat buiten het bestek van dit artikel) is Kafka er toe gekomen deze ervaringen toch nog op te schrijven en ze zodoende in zekere zin te sublimeren of van zich af te wentelen. Twee feiten moeten hierbij echter opgemerkt worden. Ten eerste, dat hij geen enkele waarde aan zijn geschriften hechtte en er nauwelijks iets van gepubliceerd heeft, terwijl hij de gehele rest, gelijk bekend, vernietigd wenste te zien. Verder, dat hij geen enkele roman definitief beeindigd heeft. Wij staan hier tegenover een bijzonder moeilijk verschijnsel, waarvan, voor zo ver ik kan nagaan, nooit een bevredigende oplossing is gegeven. Het is bekend, dat Vestdijk zijn aandacht gewijd heeft aan het ‘pernicieuze slot’, maar hierbij worden toch eerder technische verklaringen gegeven van het feit, dat een roman meestal op lager niveau eindigt dan begint, terwijl slechts ter loops gewezen wordt op de merkwaardige oplossing van deze moeilijkheid, die hieruit bestaat: in het geheel geen einde maken, ergens midden in ophouden. Het behoeft overigens geen betoog, dat Kafka hiervan geenszins een *methodisch* gebruik maakte, maar dat dit plotseling onderbreken van zijn werken in een veel diepere psychische laag moet wortelen. Ik zou hierin opnieuw een manifestatie willen zien van wat, bij de bespreking van Camus' geschrift, zeer ontoereikend als het doodlopen betiteld werd. Kafka, de auteur der absurditeit bij uitnemendheid, kàn eenvoudig geen enkel werk beeindigen, omdat het

van zelf dood loopt. Ieder menselijk werk beeindigt zich zelf, iedere menselijke daad loopt te pletter tegen de wereld; iedere menselijke stem verheft zich vergeefs in de stilte van het heelal. Waarom zou men dan een roman beeindigen? Alsof het ooit mogelijk zou zijn een conclusie te formuleren, die een andere inhoud dan de dood kan hebben! In de sfeer der absurditeit is het immers onmogelijk (het enige, dat onmogelijk is!) ooit tot een conclusie, tot een definitie te geraken. Dit zou een bepaling en beperking betekenen van datgene, wat zich niet bepalen laat. De mens, die in deze sfeer leeft, is gedoemd in principiële, eindeloze onzekerheid en onrust te dwalen. Geen enkele conclusie kan hem ooit geboden worden, waarin hij rust vindt binnen de sfeer der absurditeit. Zo moest Kafka wel zijn romans op een gegeven ogenblik laten rusten. Hij kon geen passende conclusie vinden in de absurde sfeer, die hij beschreef, zonder deze geheel te vernietigen. Ook bij hem geldt het tragische aspect van de wezenlijke ontoereikendheid, die de mensen kenmerkt. De mens doorbreekt het dagelijkse leven om te geraken in een strijd, die geen rust meer schenken zal en geen hoop meer biedt. Ronddolend in het labyrinth (oud symbool voor dood en oneindigheid!) van de wereld, staat de mens als een vreemdeling in het leven, dat hij, in zijn absurde streven, tracht te doorgronden.

Dat de absurde mens werkelijk een vreemdeling is in het leven en ook als ‘vreemd’ beschouwd wordt, blijkt het duidelijkst uit de roman *L'Etranger*, die geschreven is door Albert Camus. Na een theoretische analyse van het absurde gegeven te hebben, beschrijft hij nu een serie gebeurtenissen van zeer gewone aard, waarin het absurde toch op een of andere wijze doorgedrongen is. Terwijl bij Kafka vele figuren de (absurde) hoop koesteren het zinloze toch te doorgronden, wordt hier de absurditeit *aanvaard.* Alle avonturen zijn niet alleen zeer banaal gehouden, maar worden ook op de meest nuchtere en zakelijke wijze weergegeven. Een jonge man Meursault krijgt bericht, dat zijn moeder gestorven is, hij vertrekt naar het tehuis, waar de dode opgebaard ligt, waakt

daar, ondergaat de begrafenis in een zekere staat van verdoving, waardoor geen enkele gebeurtenis een bepaald relief krijgt. Maar thuis teruggekeerd maakt hij kennis met een meisje en, een dag na de begrafenis, gaat hij met haar een film van Fernandel zien. Door allerlei gebeurtenissen, waar hij in feite niet bij betrokken is, wordt Meursault tot een moord op een Arabier gedreven. Bij zijn verhoor voor de rechtbank weet hij geen enkel motief voor deze moord op te geven. En door dit ontbreken van een motief, door deze absurde daad, komen plotseling alle andere handelingen in een nieuw licht te staan. Hoe ontaard moet een zoon niet zijn om, één dag na de begrafenis van zijn moeder, met een of andere juffrouw naar de bioscoop te gaan en daarna een verhouding met haar aan te knopen. De eis is dan ook de doodstraf!

Het merkwaardige van dit verhaal is een verschijnsel, dat ik reeds eerder aanduidde, de absurditeit van het dagelijkse leven. Meursault, die in een staat van voortdurende vermoeidheid, of liever: afzijdigheid, schijnt te verkeren, leeft ‘van nature’ in deze sfeer. Zeer karakteristiek komt dit tot uitdrukking in de beschrijving van een Zondag in Algiers, zoals de jonge man die ziet uit zijn kamervenster, gescheiden van de menigte en afzijdig van het gewoel. Aan het einde van die beschrijving staat:

‘J'ai pensé que c'était toujours un dimanche de tiré, que maman était maintenant enterrée, que j'allais reprendre mon travail et que, somme toute, il n'y avait rien de changé’[2].

Zeer sterk is Meursault zich bewust, gelijk Antoine Roquentin, de dagboekschrijver van *La Nausée* dit reeds vóór hem was, van de wezenlijke eenvormigheid in het dagelijkse leven, van de onmogelijkheid om dit leven in enig opzicht te veranderen. Wanneer zijn chef hem dan ook een gunstige positie in Parijs aanbiedt, met alle voordelen en genoegens van het leven der hoofdstad en hem vraagt of hij daarvoor zou voelen, zegt hij ons:

‘J'ai dit que oui mais que dans le fond cela m'était égal. Il m'a demandé alors si je n'étais pas intéressé par un changement de vie. J'ai répondu qu'on ne changeait jamais de vie,

qu'en tout cas toutes se valaient et que la miemie ici ne me déplaisait pas du tout'[3].

Door dit typische gebrek aan relief, door dit altijd gelijke niveau van een monotoon leven, ontstaat een onverschilligheid, die steeds dieper doordringt, die steeds scherper de uiteindelijke waardeloosheid en doelloosheid van alle menselijke handelingen belicht. Wanneer Meursault voor de Arabier, die hij vermoorden zal, met een revolver in zijn hand staat, denkt hij 'qu'on pouvait tirer ou ne pas tirer et que tout cela se valait'[4]. Geïrriteerd ten slotte door het brandende zonlicht ('le même soleil que le jour où j'avais enterré maman'[5]) schiet hij en verbreekt de uitzonderlijke stilte van de dag.

Meursault leeft waarlijk als een vreemdeling te midden der gewoonste gebeurtenissen en hij is alleen een vreemdeling, omdat hij ze als gewoon *ziet* en dus niet volledig opgaat in het deelnemen daaraan. Zodra hij ook reëel moet deelnemen aan de absurditeit van dit leven, weet hij geen keuze te doen, omdat voor hem geen redelijke overwegingen kunnen bestaan het ene feit boven het andere te verkiezen. Tot een handeling wordt hij gedreven door een stuwing der gebeurtenissen, die nooit (zoals in de rechtszaal zal blijken) voor een redelijk motief zal kunnen doorgaan en desondanks voor hem, die leeft in de absurde sfeer, de enige aanleiding is geweest. Wanneer men hem vraagt, waarom hij de moord begaan heeft, zal hij antwoorden: 'C'était le soleil'

Het vreemde van Meursault bestaat dus voornamelijk hierin, dat de psychologische betekenis van een aantal willekeurige handelingen voor hem een geheel andere is dan voor de mensen, die ze moeten beoordelen. Er heerst een ontzaggelijk verschil tussen de waarde, welke hij zelf toekent aan zijn bioscoopbezoek, een feit als alle andere gebeurtenissen, op één niveau met de gehele rest van zijn leven, en de interpretatie van de aanklager, die hierin een ernstig bewijs van hardvochtigheid zal vinden. Het hopeloze in deze situatie is, dat de absurde mens wel gevoelig is voor de uiteenzettingen der andere partij ('J'ai trouvé que sa façon de voir les événements ne manquait pas de clarté. Ce qu'il disait était

plausible'[6], ze zelfs tot zekere hoogte aanvaarden wil, zoals hij alles aanvaarden kan, maar dat deze interpretaties onjuist zijn en het ook moeten zijn, om de eenvoudige reden, dat men geen rekening kan houden met de absurde geestesgesteldheid van de absurde mens. Er is hier zelfs, zou men kunnen zeggen, sprake van een *tragisch* misverstand tussen de absurde en de gewone alledaagse mens. Zij kunnen nooit tot elkaar doordringen, of liever: de dagelijkse mens kan en wil zich niet in de steile diepten van de absurde sfeer begeven, terwijl de absurde mens deze sfeer langzamerhand als de normale gaat beschouwen. De hoofdpersoon in deze roman is immers geheel anders dan de procuratiehouder van Kafka. Terwijl deze laatste blijft streven naar de zin van het zinloze, dat hem overkomen is, heeft Meursault deze sfeer kalm geaccepteerd en leeft hij er 'normaal' in. Dit gaat zo ver, dat zijn wezenlijke onverschilligheid tot in de fijnste vertakkingen van zijn geest doordringt en hem tenslotte 'neutraliseert', zodat hij de drang van toevallige uiterlijke omstandigheden als beslissend noodlot voor zijn leven aanvaardt.

Er bestaat namelijk niet alleen een tragisch misverstand tussen de absurde en de dagelijkse mens; er heerst bovendien, gelijk ik reeds herhaaldelijk opmerkte, een tragisch noodlot binnen de sfeer der absurditeit. De absurde mens loopt dood! Hij loopt dood tegen de muur van onbegrip, die opgetrokken is door de 'normale' mensen, voor wie hij een vreemdeling is, maar ook wanneer dit niet het geval zou zijn, leeft hij in een paradoxale toestand van zelfvernietiging. De absurde mens, die zoekt naar de zin van de wereld, loopt groot gevaar daarbij zich zelf te ondermijnen en uiteindelijk te vernietigen. De absurde confrontatie met het leven en zijn diepere zin is, in wezen, een ononderbroken confrontatie met de dood. In het boek *Kohelet* wordt de dood rustig onder ogen gezien; bij Kafka is de dood het onvermijdelijke einde van alle handelingen en lopen deze reeds in dit leven dood; in *L'Etranger* ten slotte wordt Meursault ter dood veroordeeld door de buitenwereld.

In dit verband denkt men onvermijdelijk aan *Le Mur* van Sartre, waarin een ter dood veroordeelde zijn ervaringen ver-

telt van de nacht, die aan de executie vooraf gaat, terwijl hij ten slotte op absurde wijze aan de executie zelve ontsnapt. Inderdaad speelt de categorie van het absurde ook bij Sartre een grote rol, maar er is misschien niet voldoende op gewezen, dat beide schrijvers niet hetzelfde willen zeggen, wanneer zij hetzelfde woord gebruiken. In feite bestaat er tussen Sartre en Camus een fundamenteel verschil, wanneer zij over het absurde spreken. Voor Camus ontspringt het absurde uit een confrontatie van de menselijke geest met de onredelijkheid van de wereld. Het absurde is voor hem in wezen een teleurstelling, een steen des aanstoots. Sartre ziet daarentegen in alles wat is, reeds op zich zelf een absurditeit. Het toevallige zo-zijn van de wereld, dat wel zo is, maar niet kan rechtvaardigen waarom het zo is, impliceert voor hem reeds het absurde. Er is bij Sartre dus geen sprake van een confrontatie op redelijk gebied, maar veeleer van een concrete beleving, die zich in bepaalde gemoedstoestanden openbaart en het absurde als zodanig onthult[7]. In die zin kan men zeggen, dat Camus eerder dan Sartre op klassieke wijze rationalist blijft en van begin af misschien meer op de practische, daadwerkelijke wereld is gericht.

Dat dit inderdaad het geval is, kan blijken uit de ontwikkeling die Camus sinds het verschijnen van *L'Etranger* en *Le mythe de Sisyphe* heeft doorgemaakt. Mocht in deze werken nog een overwegend beschouwende houding ten aanzien van het absurde bestaan, die tot uitdrukking komt in het gebrek aan weerstand en ingrijpen, dat Meursault kenmerkt, er is toch anderzijds ook een practisch moment te bespeuren. Van begin af legt Camus de nadruk op de scheppende daad en in zijn laatste roman, *La Peste*, beschrijft hij de handeling in het algemeen evenals de waarde van dit handelen. Hiermede is men in een geheel andere sfeer, namelijk die der moraal, geraakt en het is misschien niet onbelangrijk hieraan ten slotte nog enkele woorden te wijden.

Men heeft namelijk - en misschien niet ten onrechte - gemeend, dat in het kader der existentie-philosophie geen plaats is voor een ethica. Zeer duidelijk blijkt dit nu bij de romans,

naar deze inzichten geschreven. Er is hier geen sprake van enig ethisch voorschrift of inzicht. En ook al beweert men nu, dat een roman geen handleiding behoeft te zijn voor enig gedrag of voor goed gedrag in het bijzonder, men kan anderzijds toch ook moeilijk ontkennen, dat uit iedere roman een zekere levenshouding tot ons spreekt, die ook haar (overigens niet aesthetische) invloed kan doen gelden. Deze kan dan weer als gunstig of ongunstig, gevaarlijk of ongevaarlijk, gequalificeerd worden. In de hier behandelde romans zal men ongetwijfeld van een gevaarlijke invloed spreken. Men zal zelfs niet schromen het woord ‘nihilisme’ te gebruiken, zoals men evenmin geaarzeld heeft dit op de existentie-philosophie zelve toe te passen. Inderdaad bestaat hiertoe ook enige aanleiding, wanneer men bedenkt, dat in de sfeer der absurditeit geen enkel steunpunt overblijft; dat men leeft binnen ononderbroken contradicties, aangezien alles even zeer mogelijk is; dat iedere handeling bepaald wordt door het toeval der omstandigheden en niet, zoals men zich zou wensen, door een weloverwogen plan. Overziet men dit alles, dan lijkt het onvermijdelijk dit soort literatuur als nihilistisch te beschouwen. Niettemin moet men ook het volgende onder ogen zien: om ooit tot kunst of wetenschap, in het algemeen: tot een werkstuk, te geraken, moet men de sfeer van het dagelijkse leven doorbreken en, zo doende, vervalt men onvermijdelijk in de sfeer der absurditeit, die als het ware een doorgangspoort vormt. Er werd reeds op gewezen, dat bij Kohelet geen wanhoop heerst over de mensen die zullen blijven streven in de absurde sfeer; dat Camus theoretisch dit streven noodzakelijk en onvermijdelijk acht. Alleen Kafka volhardt in een grauwe hopeloosheid, in de absolute ontmoediging van de absurde mens, die vergeefs blijft zoeken en wiens streven ten slotte verzandt in de dood. Maar laat ons niet vergeten, dat wij, volgens Kafka's eigen opvatting, deze werken in feite niet dienden te bezitten; hun inhoud valt buiten de menselijke mogelijkheden en wij bezitten met deze romans het voorbeeld van een on-menselijke poging om in de absurde sfeer te blijven ademen.

Camus, die daarentegen op het practische leven gericht blijkt te zijn, heeft in *La Peste* dit nihilisme trachten om te buigen naar een handelen, dat geen prijs voor zich verlangt (daarvoor kent het te zeer de wezenlijke absurditeit der wereld), maar dat eenvoudig doet wat gedaan moet worden om welke reden dan ook. De mens moet zich verdedigen tegen de absurditeit van de pest, die uitbreekt in het stadje, zoals hij zich moet verweren tegen de dood. Deze taak heeft niets heroïsch, zij is niet romantisch-opstandig. Integendeel, zij is van een nederige trots. Nederig, omdat de mens weet, dat zijn taak in wezen altijd dezelfde blijft en dus werkelijk monotoon is, in de betekenis van afgestemd op (of beter: tegen) hetzelfde, op de dood. Nederig bovendien, omdat hij weet deze strijd te zullen verliezen. Maar desondanks ook trots, omdat hij weet tot het einde toe gedaan te hebben wat in zijn vermogen lag door op zijn plaats te staan en zijn plicht te vervullen.

Tegenover de ‘vreemde’, die Meursault is, komen nu mensen te staan, die gewoon doen en in wie desondanks de absurditeit nog wel doordringt en zich openbaart, maar zich tegelijkertijd sublimeert. Het vreemde van Meursault is juist, dat hij niet alleen niet gewoon doet, maar zelfs niets doet. Hier daarentegen wordt de absurditeit niet alleen meer beleefd, maar ook opgeheven in en door de daad. Het valt niet te betwijfelen, naar het mij wil voorkomen, dat Camus op deze wijze naar een moreel verantwoorde houding tracht te streven, ook al heeft hij dit tot nu toe slechts in één roman gedaan.

Wil men dus in deze gevallen van nihilisme blijven spreken, dan dient men zich bewust te zijn toch tegenover een zeer paradoxaal nihilisme te staan. De absurde mens zal zich namelijk nooit neerleggen bij deze absurditeit. Daarvoor is hij van nature te onbevredigd. Meursault is in wezen nog slechts absurd voor de anderen; voor zich zelf is hij eigenlijk geenszins absurd, maar volkomen gewoon en normaal. In *La Peste* treedt het tegenovergestelde verschijnsel op. De personen zijn absurd tegenover zich zelf en gewoon ten

opzichte van de anderen. Zij doen gewoon hun taak en vinden daarin de oplossing van het menselijk bestaan.

Ik zou niet willen beweren, dat deze oplossing van Camus nieuw is. Integendeel, zij is overbekend, maar de weg, die naar deze oplossing geleid heeft, verschilt van de voorafgaande. Camus heeft de problematiek van het absurde doordacht en niet willen ontvluchten, zoals velen voor hem gedaan hebben. Hij heeft de wezenlijke absurditeit van de menselijke situatie ingezien en uitgebeeld om haar ten slotte in de dagelijkse handeling àf te maken.

Eindnoten:

1 Vgl. de *Dialogues Philosophiques*
2 *L'Etranger*, p. 36
3 *ibid.*, p. 58
4 p. 78
5 p. 81
6 p. 130
7 Vgl. Sartre over Camus in *Situations* I, p. 99 sq. en in *Paru*, déc. 1945